ИСКУССТВО КИНО

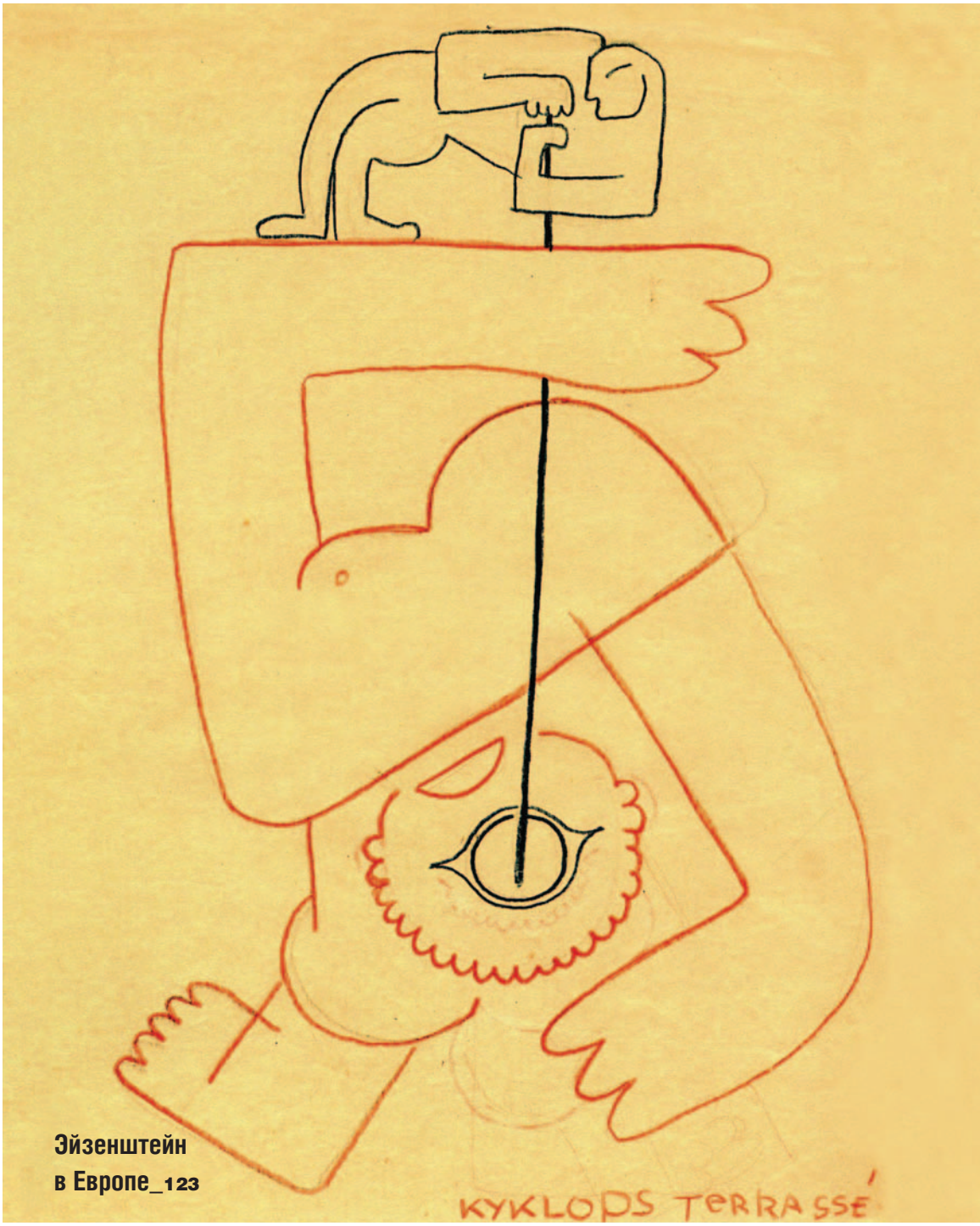
№4 **АПРЕЛЬ 2016** www.kinoart.ru

4

КОММЕРЧЕСКОЕ КИНО – НАДО ЛИ ЕГО ПОДДЕРЖИВАТЬ?_**5**

АНИМАЦИЯ: ВПЕЧАТЛЕНИЯ ПОСТОРОННИХ_**97**

PRODUCT PLACEMENT. ВСЁ НА ПРОДАЖУ_**115**



Эйзенштейн в Европе_123

Смысловой стержень большей части номера – кино как отрасль индустрии и киноиндустрия как бизнес, занимающийся искусством. О риске, связанном с этой двусмысленной ситуацией, о проблемах и поисках их решений беседа Даниила Дондурея и Антона Малышева, исполнительного директора Фонда кино («Здесь и теперь»).

Взгляд вперед – о кинематографе в полувековой перспективе размышляют участники дискуссии, состоявшейся в Московской школе кино; взгляд назад – о том, что дает нам сегодня пленка, сохранившая искусство вековой давности, рассуждает Максим Семенов, резюмируя опыт фестиваля в Белых Столбах («Разборы»).

В разделе «Репертуар» – рецензии на новый «Экипаж», «Книгу джунглей» и другие востребованные фильмы; в «Именах» – беседа документалиста Бориса Караджева с Леонардом Ретелем Хельмрихом, а также портрет казахстанского художника, акциониста, режиссера Ербосына Мельдибекова.

Полемический «круглый стол» на тему о том, является ли анимация современным искусством, содержит неожиданные наблюдения и выводы «посторонних» – известных философов, художников, психологов, архитекторов («Разборы»).

В «Публикациях» и «Чтении» мы завершаем статью Владимира Забродина о европейской поездке Сергея Эйзенштейна и его группы и «Конспект воспоминаний» Павла Финна.

На обложке: Сергей Эйзенштейн. Рисунок из серии Kyklops terrassé. 1931

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 АНТОН МАЛЫШЕВ
РИСКИ — СУМАСШЕДШИЕ
Беседу с исполнительным директором Фонда поддержки кино ведет Даниил Дондурей

РЕПЕРТУАР

19 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
ЗДОРОВЫМ ТАМ НЕ МЕСТО
«Элвис и Никсон», режиссер Лиза Джонсон

23 НИНА СПУТНИЦКАЯ
ДЖУНГЛИПОЛИС
«Книга джунглей», режиссер Джон Фавро

27 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
В БЕЗВОЗДУШНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
«Экипаж», режиссер Николай Лебедев

33 ИЛЬЯ БОБЫЛЕВ
РОЖДЕНИЕ МИРА ИЗ ДУХА ГРАФИКИ
Суздаль-2016
«Тукуман», режиссер Наталья Рысс

40 АНДРЕЙ ПЛАХОВ
ЭМОЦИИ И АНАЛИТИКА
Вильнюс-2016

КОММЕНТАРИИ

45 ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
СИНДРОМ РЫНКА
Метаморфозы новейшей фестивальной политики

РАЗБОРЫ

49 **МУЛЬТИВИДЕНИЕ ИЛИ ОПЕРА?**
Каким будет кино в 2050 году

63 МАКСИМ СЕМЕНОВ
ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ КОНТЕКСТА
«Белые Столбы»-2016

ИМЕНА

73 АНДРЕЙ ФОМЕНКО
АФФЕКТИВНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ
О художнике Ербосыне Мельдибекове

82 ЛЕОНАРД РЕТЕЛЬ ХЕЛЬМРИХ
КИНО ОДНОГО КАДРА
Беседу с известным режиссером-документалистом ведет Борис Караджев

РАЗБОРЫ

97 **АНИМАЦИЯ: ЗАМЕТКИ ПОСТОРОННИХ**
Суздаль-2016
Дискуссия об отношениях анимации и современного искусства

ОПЫТ

115 АЛЕКСЕЙ БЕДЕРОВ
PRODUCT PLACEMENT — ВСЁ НА ПРОДАЖУ
«Скрытая реклама» в кино и на телевидении

ПУБЛИКАЦИИ

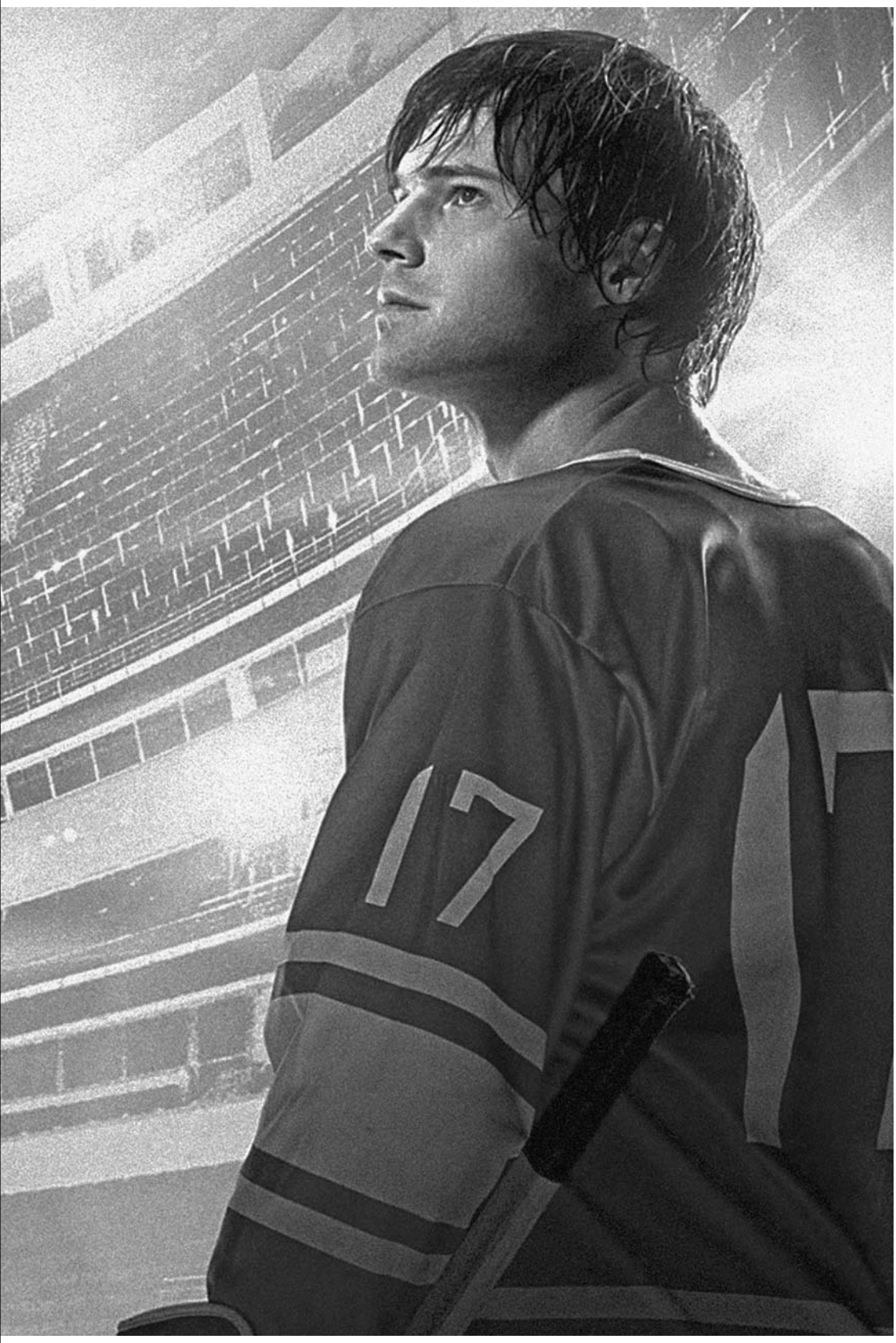
123 ВЛАДИМИР ЗАБРОДИН
ЭЙЗЕНШТЕЙН НА РАНДЕВУ С ЕВРОПОЙ
Август – декабрь 1929 года

ЧТЕНИЕ

139 ПАВЕЛ ФИНН
КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ
Окончание

172 АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

174 SUMMARY


17

Антон Малышев

РИСКИ — СУМАСШЕДШИЕ

Беседу ведет Даниил Дондурей

Антон Малышев – исполнительный директор Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии.

Даниил Дондурей. У меня такое ощущение, что если про арткино у нас еще есть какая-то аналитика, хотя я не считаю ее системной и полноценной, то про киноиндустрию в целом необходимых знаний и рефлексии крайне недостаточно. Все здесь рассматривается отдельно. И не только по видам кино. Например, сейчас происходит революция в документалистике – исчезает грань между игровым и неигровым. Но мы про это не думаем, опаздываем.

Есть, по крайней мере, четыре больших вида кинематографа, каждый из которых тоже у нас рассматривается отдельно. Во-первых, традиционное фестивальное арткино. Нет его комплексного анализа, я, в частности, не видел серьезных текстов про экономику или публику арта. Сколько это реально стоит? Где берутся деньги? Кто должен финансировать, как можно возместить расходы? Есть ли какие-то структуры, которые серьезно продвигают российский арт на мировой рынок? Потому что там у него есть шансы, а на российском – очень небольшие. Не обсуждается основная беда российского кино – уменьшение качественных аудиторий, которые значительно меньше, чем могли бы быть. Для этого должны существовать структуры их развития. Деньги здесь небольшие. Кто, кроме частной компании Мазурова, занимается продвижением наших дебютантов на мировой фестивальный рынок?

Антон Малышев. Да, есть проблемы.

Даниил Дондурей. Мы вот не сумели продвинуть в мир нашу прекрасную анимацию, у которой есть колоссальные ресурсы…

Антон Малышев. Я бы не сказал, что не сумели. Коммерческую – вполне.

← «Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев

Даниил Дондурей. Согласен. Но она у нас во всех измерениях мощная. Мы могли бы каждый год быть номинантами на «Оскар». Нет необходимого анализа и арт-мейнстрима, для которого должно быть большое количество образованных зрителей, условно назовем их «юристы, учителя, врачи». Люди с высшим образованием, кандидаты наук. Они сегодня не способны считывать сложные художественные языки. Скажут: вы что, с ума сошли с этим румынским или филиппинским кино? Но в этой среде мощно работает престижное потребление культуры. Этих зрителей можно уговорить ходить в кинотеатры, на знаменитые картины, чтобы вечерами они могли рассказывать друг другу о том, что все шедевры видели. «А ты что, не смотрел «Про любовь»? Уж это – классический арт-мейнстрим. Но фестивали вроде эту картину не берут, и суперкоммерческой она не стала. Я очень ценю Меликян.

Антон Малышев. Сложный вопрос. И на «Кинотавре» получил главный приз, и в прокате собрал 50 миллионов.

Даниил Дондурей. Да, очень перспективный, мощный проект. По своим ресурсам спокойно мог бы возместить все затраты.

Антон Малышев. Конечно.

Даниил Дондурей. Третий вид – это то, чем вы в фонде, в основном, занимаетесь, – коммерческое российское кино, ориентированное на массовую аудиторию. Для этого нужно очень хорошо ее знать и постоянно фиксировать все происходящие здесь сдвиги. Вот фонд потратит восемьсот миллионов рублей на продвижение – так я прочитал в «Ведомостях». Это серьезные деньги. А доля в кинопрокате нашей продукции упала с 18 до 16 процентов. Что это значит?

Антон Малышев. Не упала. Если бы упала, то, наверное, нас надо было бы гнать поганой метлой. Доля, к сожалению, не растет, это правда. В 2014 году была 18,01, а в минувшем 17,9 – вот так и крутимся.

Даниил Дондурей. Пусть будет так, пусть 18, но в Южной Корее почему-то 54 процента.

Антон Малышев. А в Турции – 58!

Даниил Дондурей. Вот именно. Интересно, как это делается? И, наконец, четвертое. Может, я мало читаю, не успеваю где-то на сайтах специальные обзоры просматривать, какие-то секретные тексты, связанные с анализом нынешнего взаимодействия нашего коммерческого кино и телекино. В прошлом, 2015-м, году мы стали чемпионами мира по производству сериалов и ситкомов. Снимали 815 названий! А по объему, по часам – уже ближе к шести тысячам. Кинотеатральное производство у нас меньше 200 часов, а там многие тысячи. В тридцать раз больше. В 2013 году мы снимали для телевизора всего 600 названий. А в эпоху экономического кризиса уже 815 (!). У нас порядка 400 кинокомпаний занимаются игровыми телесериалами. Это колоссальная индустрия. Продюсеры, режиссеры, актеры – одни и те же. Но чем здесь отличается контент? Каким образом телевизионное коммерческое кино влияет на театральное?

Когда меня просят прокомментировать номинантов на «Оскар», я говорю, что не являюсь экспертом по американскому кино, я не киновед, а социолог кино. Иронизирую: вот если бы вы меня спросили, как гонорары российских актеров, особенно актрис, в основном негативно влияют на продвижение авторского российского кино в провинциальные кинотеатры – для этого нужно отслеживать пять-шесть бизнес-шагов, – то это ко мне. В России во многом единая система киноиндустрии. И авторы сценариев практически одни и те же. Не менее двух-трех тысяч человек пишут сейчас сценарии. Никому не говорите – у нас уже тридцать киношкол. Но где результаты – где деньги, Зин?

Антон Малышев. Наверное, речь идет не о настоящих школах. Имеется в виду, что в тридцати местах чему-то учат. Например, факультет, открытый недавно в университете сервиса, тоже считается.

Даниил Дондурей. Согласен, но их в Москве тридцать!

Антон Малышев. Потрясающе.

Даниил Дондурей. Сейчас человек снял один фильм или написал два сценария – и уже открывает собственную дорогущую киношколу. Я спрашиваю у Анны Гудковой: где, чему, кто учит? Удовлетворены ли вы? Как свести воедино деньги, контент, производственные мощности, инвестиции, аудитории, возврат, законы, политику, приоритеты, взаимодействия? Здесь есть, конечно, чрезвычайно талантливые люди. Вот Тимур Бекмамбетов мощно экспериментирует с разными системами – экономическими, контентными, авторскими, технологическими и любыми другими. Или Жора Крыжовников с сюжетами, эстетикой, жанрами, стилями массового кино. Я не вижу исследований коммерческого кино. Какие тут есть проблемы?

Антон Малышев. Состоянием аналитики в отрасли мы, мягко говоря, не удовлетворены. Иначе не делали бы попыток эту аналитику как-то наладить, выстроить. К сожалению, это все происходит не очень быстро, но потихоньку что-то делается. С прошлого года, с июня, мы все-таки подключили коммерческие кинотеатры к системе ЕАИС. Те, которые работают первым экраном, подключены все, новые тоже войдут в эту систему. Это дает как минимум пласт уникальной информации, которой никогда раньше не было. На ее базе мы начали публиковать на своем сайте и рассылать по отрасли отчеты по уикендам, где дается краткий анализ росписи, средней стоимости билета. Это делается для разных кинотеатров, исходя из количества залов. Такой информационный «боевой листок» начали выпускать. Сейчас договорились с попечительским советом и, надеюсь, уже к июню 2016 года презентуем аналитический труд о состоянии отрасли за 2015 год. Если вы помните, в свое время такой доклад выпускался Министерством культуры, мне он нравился, поскольку был очень информативным. Потом эта добрая традиция по объективным причинам прервалась. Сейчас пытаемся ее восстановить.

Конечно, для отрасли нужно «зеркало», нужно себя видеть, чтобы понимать, что происходит. Неплохо работают несколько небольших

частных компаний, которые проводят фокус-группы, используют нейропрограммирование, в том числе при проведении фокус-групп. Я знаю, что наши ведущие продюсеры их услугами пользуются, особенно по фильмам, которые претендуют на статус блокбастеров, где цена ошибки высока. Слава богу, они этим интересуются. Заставить их заниматься всем этим интенсивнее мы не можем. Отдельные продюсеры и компании, более продвинутые, замечательно этот инструмент используют, дай бог чтобы эта практика ширилась. Конечно, нам не хватает исследований портрета современного зрителя. Это ключевая вещь. Даже традиционное мнение о том, что зритель – это большей частью четырнадцатилетняя девочка, – мнение интересное, но сколько лет мы им оперируем? За это время девочка уже выросла, у нее появились дети, поменялись жизненные ориентиры, интересы. Понятно, что наша аудитория растет и развивается вместе с кинематографом. А внятной картинки того, что происходит, к сожалению, нет.

Даниил Дондурей. Министерство культуры тоже не заказывает аналитику? Помимо вас.

Антон Малышев. Я не готов говорить за министерство. Мы сейчас пробуем договориться с сетями, чтобы совместными усилиями нам какое-то общее, пусть не очень подробное, но такого рода исследование провести. Мне кажется, это было бы крайне важно и для сетей, и для нас, и для производителей – для всех.

Даниил Дондурей. Безусловно.

Антон Малышев. Что касается состояния коммерческого кино, как вы его называете. Когда так обозначают, коллеги начинают ругаться: если оно исключительно коммерческое, зачем его поддерживать? Мы теперь формулируем иначе: кино для массового зрителя. Понимая при этом, что такого зрителя тоже можно и нужно воспитывать.

Даниил Дондурей. Вы сейчас сразу указали на сердцевину проблемы. Кто сегодня такой – массовый зритель? Если за последние десять лет из прайма ТВ исчезли все кинопередачи, тотально. Кроме развлекательных на двух каналах. Даже Федор Бондарчук выходит в полпервого ночи, Петр Шепотинник – тоже после ночных новостей. Еще пятнадцать лет назад таких передач в прайме было семь.

Антон Малышев. Сейчас только Екатерина Мцитуридзе поутру иногда просвещает страну…

Даниил Дондурей. Да, но не каждый человек готов в 8 утра погружаться в этот мир серьезно, вместо того чтобы поскорее узнать, где его сейчас ждут пробки. Канал «Культура» не имеет ни одной передачи о киноязыке – их вообще нет. Вышел дискуссионный фильм: «Про любовь», «Страна ОЗ», «Милый Ганс…», «Ангелы революции». Пригласите авторов, устройте обсуждение с опытными киноведами.

Антон Малышев. То ли из-за экономической ситуации в целом, то ли по другим причинам ситуацию в коммерческом кино можно назвать стагнацией. Наверное, это будет правильное слово. К сожалению. С одной стороны, не может не радовать, что мы все-таки уже не первый год

«Иван Царевич и Серый Волк–3», режиссер Дарина Шмидт

держим долю российского кино в прокате – около 18 процентов проданных билетов. По сравнению с Францией, Турцией, Китаем и некоторыми другими странами это, конечно, ничтожно мало. Но если сравнивать, например, с Великобританией, со скандинавскими странами – чувствуем себя вполне уверенно. Более того, у нас рынок, как известно, открытый – нет никакого квотирования, никаких ограничений, преференций и прочего. Кроме того, у нас немного иное понятие национального фильма. Оно гораздо жестче определено, чем в той же Франции или Великобритании. Я пытался разбираться, что вообще такое «французское». «Малавита», «Люси»? На самом деле это все равно общеевропейская копродукция, через запятую. Если режиссер условно – Люк Бессон, и вроде кино французское получается.

Даниил Дондурей. Но у них действует кооперация в единое экономическое пространство, общий рынок.

Антон Малышев. Это, видимо, очень хороший результат, мы к нему должны стремиться. Сложно определять в цифрах, но доля национальных фильмов, на мой взгляд, должна расти. Дальше вопрос: что делать? Средние сборы для российских фильмов, к сожалению, просели. Думаю, что прежде всего это связано с экономикой, а не с качеством картин.

Даниил Дондурей. 252 рубля – средняя цена билета – это дорого.

Антон Малышев. Тут даже не вопрос цены. Просто получается так, что зритель, очевидно, начал экономить. Он хочет каких-то стопроцентных гарантий качества зрелищ. А определенное предубеждение к нашему кино давно сформировалось, и, безусловно, оно есть и сегодня.

Даниил Дондурей. Почему?

Антон Малышев. Потому что лет пятнадцать назад не было никакого российского кино. Не одно поколение выросло на этом, начиная с мультфильмов и заканчивая блокбастерами. Отечественное кино – теперь это априори что-то второсортное, непонятное. Если раньше, условно

«Про любовь», режиссер Анна Меликян

говоря, у того же молодого зрителя были возможность и настроение посмотреть помимо «Звездных войн» еще и какую-нибудь нашу комедию, то теперь просто отсекается все то, что не обязательно к просмотру. Это большая проблема.

Даниил Дондурей. А вы не связываете это еще и с развитием сериального производства? Оно раньше не было таким огромным.

Антон Малышев. Не думаю. Но, с другой стороны, и западное сериальное производство резко прибавило по качеству. Думаю, идущие здесь процессы должны коррелировать с кинотеатральной индустрией, а такого ощущения нет. Это, конечно, большая проблема, потому что даже такие, на мой взгляд, вполне качественные фильмы, как «СуперБобровы», должны собирать раза в полтора больше денег, ничего не делая дополнительно. При том же бюджете, при той же рекламной кампании, при тех же усилиях. Там все сделано грамотно, упрекнуть продюсеров не в чем.

Даниил Дондурей. У нас в недавнем номере журнала есть статья о том, что реклама кино на ТВ не очень эффективна.

Антон Малышев. Это сложный вопрос. Телевидение – это все-таки разные каналы каждый со своим контентом. На ТНТ реклама для каких-то жанров и зрителей иногда даже очень эффективна. Я знаю, что в традиционном P&A бюджете все равно телевизионная реклама присутствует, правда, сейчас коллеги экспериментируют. Условно говоря, они могут оставлять, например, уже ближе к релизу или сразу после него короткие десятисекундные ролики-напоминания о том, что фильм идет. Стараются нащупать какую-то идеальную модель продвижения именно российских фильмов. Но, к сожалению, других рецептов, кроме того чтобы продолжать нелегкий труд по производству все большего количества качественных фильмов, я не вижу. Либо тогда придется закрывать рынок, что, в общем, пока не приветствуется отраслью.

Даниил Дондурей. Еще бы!

Антон Малышев. И тут сложный вопрос. Продюсеры, которые попали под крупные американские блокбастеры, иногда сгоряча начинают приветствовать квотирование, призывают вообще все закрыть. Квоты вообще – отдельная тема. Возникшая полемика – слегка голословная. Никто детально не просчитывал. Любую подобную логику хорошо вести на базе серьезных доказательств.

Даниил Дондурей. Нет этих исследований. Мы подробно этим занимались лет пятнадцать назад. Все говорят про французскую или польскую модель. Но она системная. Содержит множество составляющих. Это ведь не просто запреты, квотирование, обязанности. Тут и огромная работа с выпуском фильмов на телевидении, очень жестокая. С отчислениями денег от любых показов. Множество элементов, и когда они все собираются, тогда только и возникает индустрия как система. И никому не надо выкручивать руки. В свое время я активно консультировал Михаила Швыдкого, когда кинематографисты пробили идею 50 процентов квоты на показ отечественных картин. Мы ходили к Александру Волошину – тогда главе Администрации президента – и подробно объясняли ему, что это нанесет колоссальный удар по российскому кино. Это был 2001 год.

Антон Малышев. С тех пор все-таки что-то поменялось. Обидна же не величина доли! Обидно другое: выходит наша качественная картина, но она не собирает деньги, потому что рядом стоит «Зверополис», а дальше «Супермен». И нет у нее ни разбега, ни вдоха, ни выдоха. Более того. Мы вот с вами про аналитику говорили. Стали внимательнее смотреть. С ЕАИС и прочими историями в 2015 году насчитали 120 с лишним релизов национальных фильмов. Включаем туда все. Блок регионального кино тоже стали фиксировать. Якутские, бурятские и иные ленты. Они собирают свои пять миллионов рублей. У нас некоторые шедевры собирают меньше. В том числе это как раз развитие арт-мейнстрима, который, наконец, действительно появился. Средние его сборы, кстати, выросли в два раза по сравнению с 2014 годом. Они пока маленькие, но растут.

Даниил Дондурей. Мне кажется важной эта ваша идея. Потому что один из самых перспективных видов кинематографа, арт-мейнстрим, часто не имеет специализированной поддержки. Это и не кино для массового зрителя, и вроде бы не фестивальное.

Антон Малышев. Теоретически звучит вроде бы правильно. А практически смотрите: картина «Про любовь» имела поддержку Фонда кино в прокате и, насколько я знаю, Минкультуры – в производстве. Картина «Левиафан» вообще имела поддержку всех, кого только можно. Какой-то отдельной программы нет, но если появляется что-то стоящее, подлинный арт-мейнстрим со зрительским потенциалом, мы в любом случае это замечаем.

Даниил Дондурей. Но «Левиафан» и «Про любовь», согласитесь, выдающийся арт-мейнстрим.

Антон Малышев. Еще один любопытный процесс. Больше 120 названий вышло у нас в 2015 году. Прирост произошел примерно на 50

произведений. Но самое интересное в другом. Стало меньше иностранных фильмов, которых традиционно выходило в прокат где-то 350–360 названий.

Даниил Дондурей. За счет усечения европейской продукции, наверное.

Антон Малышев. В каком-то смысле получилось, как это ни смешно звучит, импортозамещение. Понятно, что мы не могли заместить американские блокбастеры. Это в обозримом будущем невозможно. Видимо, за счет падения валютного курса. Не только артовое кино не доехало к нам. Не доехали и так называемые *B*-мувики», которые даже в стране производства иногда не выходят в прокат, а только на DVD и VoD. Покупаются за 20–30 тысяч долларов, привозятся сюда, выпускаются в прокат. Они собирают свои 10–15 миллионов рублей. И раньше это хоть как-то работало. Плюс – продажи на телевидение. Сейчас за счет курса они от нас ушли. И смотрите, что произошло. Ровно на эту освободившуюся площадку зашло наше региональное кино, артмейнстрим, другие подобные ленты. Потому что им сборы в 10–15 миллионов рублей позволяют все-таки выживать.

Даниил Дондурей. С одной стороны, вымывание, а с другой – замещение.

Антон Малышев. Получилось так. Причем я не могу сказать, что это результат какой-то секретной правительственной программы. Это так звезды сошлись, в хорошем смысле. Хотя, с другой стороны, конечно, мы имели законченные фильмы, которые смогли выйти в прокат. Они были произведены за год, за два до этого.

Даниил Дондурей. Все это как раз и требует детальной аналитики.

Антон Малышев. Да. В конце концов, что будет с прокатом? Кто знает? Кто считал?

Даниил Дондурей. Есть какие-то вещи, которые вы не контролируете, в частности крупнейший институт культуры – телевизор. Вы не контролируете двойное сознание, выражающееся среди прочего в том, что у нас весь прайм-тайм идут сериалы, а по ночам американское и вообще западное кино.

Антон Малышев. Если туда погружаться, то можно не вынырнуть.

Даниил Дондурей. Вы смотрите телевизор в два часа ночи?

Антон Малышев. Я его вообще не смотрю. Понятно, что новостной блок полностью заместил Интернет или Фейсбук. А развлекательный блок замещает ivi.

Даниил Дондурей. Не кажется ли вам, что по большому счету рыночные отношения все-таки недоразвиты у нас? Необходимо каким-то образом от государства многие функции передавать рынку, делать отечественное кино модным, искать другие каналы продвижения, зарабатывать на арт-мейнстриме более серьезные деньги, чем сегодня. Целый ряд вещей, которые требовали бы изменений. Скажу жестоко, понимая, что вызову гнев российских мейджоров. В мире мало стран, где бы государство так серьезно заботилось о больших студиях.

Антон Малышев. Очень сложный вопрос. Откуда такая гипотеза?

«Страна ОЗ», режиссер Василий Сигарев

Даниил Дондурей. Государство повсюду помогает арту и арт-мейнстриму, дает преференции национальному кино. Но не чемпионам проката – они должны жить за счет интереса зрителей.

Антон Малышев. Мы, наоборот, видели, что всюду, где существует хоть какой-то национальный кинематограф, это все равно происходит при участии бюджета. Именно он в любом случае платит напрямую, или через сборы, или через налоговые льготы, через кэш рибейта, которые финансируют провинция, департамент, земля, как угодно. Кроме, наверное, Голливуда и Болливуда, везде государство очень внятно присутствует. Например, та же Турция. Мы встречались с турецким чиновником, отвечающим за кино. У них нет квот. Он сказал: мы просто запустили в производство 300 картин. Взяли и профинансировали их. Думаю, он включает туда и сериалы, конечно. И второе: сельское население Турции очень любит родное кино. У нас жители регионов тоже гораздо более лояльно относятся к российскому кино, чем жители мегаполисов. Но в провинции произошел двадцатилетний перерыв в поставке отечественного контента. За такой срок можно разлюбить все что угодно.

Даниил Дондурей. Вы знаете, почему это произошло?

Антон Малышев. Российских фильмов не было, а также кинотеатров, где их можно показать.

Даниил Дондурей. Это произошло, на мой взгляд, по меньшей мере, по нескольким причинам. Государство думало, что в киноиндустрии оно и по экономике проскочит так же, как это произошло на ТВ. Оно ведь почти не помогает телевизору.

Антон Малышев. Как не помогает? У нас же крупнейшие телеканалы финансируются государством.

Даниил Дондурей. Это так только кажется. Об этом просто не говорят, потому что телевидение в плане аналитики куда более засекреченный предмет, чем кинематограф. Госбюджет предоставляет примерно 300

миллионов долларов. А траты… не знаю, как сейчас считать по новым ценам и курсам валют, но в 2013 году они составляли 4,5 миллиарда долларов. Исключительно за счет рынка, за счет рекламы, за счет продвижения памперсов, таблеток и йогуртов. Российское ТВ по экономике – это потрясающая, очень хитрая и эффективная система.

Вернемся к кино. Много лет назад у государства была идея: давайте строить современные кинотеатры сами, надо создать государственную киносеть.

Антон Малышев. Что значит «идея»? «Роскинопрокат» был создан указом президента. Правда, сейчас все-таки обанкротили его.

Даниил Дондурей. Где эти кинотеатры? Все четыре тысячи ныне действующих кинозалов – это не госденьги. Хотя в эпоху благоденствия они были бы небольшие.

Антон Малышев. Просто в конце 90-х не было денег на это.

Даниил Дондурей. Но потом они появились, и с 2006 по 2014 год для государства это не было бы невыносимыми тратами.

Антон Малышев. Но когда они появились в 2006–2007 годах, коммерческие сети кинотеатров практически были уже отстроены.

Даниил Дондурей. Только в больших и средних городах.

Антон Малышев. Да, регионального сегмента нет. Вопрос обеспеченности кинопоказом населения сегодня объявлен актуальным. Совместно с Министерством культуры мы запустили программу кинофикации городов с населением до 100 тысяч человек. Только в этом году по этой программе появится порядка 500 современных кинозалов.

Даниил Дондурей. Владимир Досталь, еще будучи директором «Мосфильма», говорил, что «вот когда будет три тысячи кинозалов, я пойду в прокат». Это еще до наших сериальных революций и прочих обстоятельств с контентом.

Антон Малышев. Может, он и был прав.

Даниил Дондурей. Но сейчас залов уже четыре тысячи и они практически покрывают потребности жителей городов. Все чисто коммерческие. И еще есть две тысячи вялотекущих, бывших советских однозальников, в основном убогих.

Политика – это невероятно важно. Государство осознанно двадцать лет не шло в прокат. Оно невероятно экономило тогда на производстве. В 1996 году был пик падения – сняли всего 21 российскую картину. Тогда же Досталь с компанией артистов вытанцевали в Думе 15-ю статью закона о кино, согласно которой любое предприятие страны могло уменьшать свою налогооблагаемую базу за счет инвестиций в кино. Это разрешение действовало три с половиной года. «Завалил» это все в 2001-м Алексей Кудрин. Какие-то его люди посчитали, что нормы откатов так называемым инвесторам достигли 90 процентов. На собственно кино шло десять. В Европе «благодетели» зарабатывали 3–4 процента, в странах типа Венесуэлы и Колумбии – 15 процентов, а у нас – 90. Я сам дважды принимал участие в экспертизе этих трат для судебных процессов. Один раз – можно ли снимать документальный

фильм за полмиллиона долларов, помню, про Эрмитаж. Уже в 1998–1999 годах по официальным отчетам в нашей стране снималось более 700 картин в год. Что происходит с фильмами, если Мурманское пароходство только за 1999 год сняло семь игровых картин? Вот такая была в то время система.

Антон Малышев. Очень хорошо все это помню – я давно, с семнадцати лет, в кино.

Даниил Дондурей. Хочу лишь напомнить о нескольких мощнейших процессах, связанных с кинополитикой. Рывок Эрнста, Максимова и Бекмамбетова в середине нулевых. Потом несколько больших компаний договорились с Администрацией президента и предложили стратегию национальных лидеров-мейджоров. Именно им нужно помогать госденьгами. Успешнейшим Сельянову, Верещагину, Бондарчуку, Бекмамбетову и всем остальным. Я не буду это критиковать, но в плане системной стратегии поддержка богатых не развивает национальную индустрию.

Антон Малышев. Непростой вопрос. Если сравнивать с той системой, которая была до нынешних принципов, она, на мой взгляд, как минимум не хуже. «Легенда № 17» – результат именно этой системы. Невозможно себе представить, что при старой системе, когда давали 25 миллионов рублей в руки в год, могло бы возникнуть что-то подобное? Это просто физически невозможно было. Более того, чтобы далеко не ходить, – вот документалистика осталась абсолютно на старых рельсах. Как из бюджета финансировали ее, чтобы люди не расходились, не теряли профессию, что-то делали, но без какой-то внятной задачи, так, на мой взгляд, и сейчас делают.

Даниил Дондурей. Согласен. Государство копейками финансирует четыреста проектов в год. Но в рамках микроскопических рыночных отношений возникло альтернативное неигровое кино – так называемый «док», связанный с «Артдокфестом» и учениками Марины Разбежкиной. Так что какие-то чисто рыночные испытания необходимы. Государство у нас всегда являлось очень сильным страховщиком продюсирования. И в этом смысле оно, с одной стороны, поддержало национальное кино, а с другой – страховало продюсеров, не позволяло им исчезать с рынка, закрывать компании, трансформироваться, поедать слабых, что нам, воспитанным советской властью, кажется аморальным…

Антон Малышев. Нет тут ничего аморального. Как выглядит сейчас ситуация? Я бы не сказал, что государство устроило тепличные условия для продюсерских компаний. Потому что по закону мы имеем право финансировать до 70 процентов от бюджета проектов. По факту – по линии Фонда кино – это в среднем меньше 50 процентов. Значит, больше половины средств продюсер где-то должен найти. Это либо кредитные средства и соответствующие риски, либо инвесторы, которых сейчас, понятно, стало меньше. И это тоже достаточно серьезные риски. Мы говорили про аналитику, статистику. С этой точки зрения у нас по году в чистый плюс, даже номинальный, выходит не больше десятка

«СуперБобровы», режиссер Дмитрий Дьяченко

картин. Риски действительно сумасшедшие. Больше, чем в казино, если на зеро постоянно ставить.

Даниил Дондурей. Да, я знаю. Но ни Фонд кино, ни Минкульт, ни Ассоциация продюсеров не заказывали исследование последствий того, что 90 российских проектов не возместили затрат на производство. Из них 30 не возмещают затрат даже на сам выход в кинотеатры. Что с кинокомпаниями после этого происходит?

Антон Малышев. Эти последствия можно, конечно, изучить, а можно просто посмотреть нашу практику. Как вы знаете, у нас часть средств выделяется в виде так называемых беспроцентных кредитов со стопроцентным возвратом, а относительно того, съели – не съели слабых, скажу: ряд компаний у нас выпадает из рынка, из процесса.

Даниил Дондурей. Было бы важно понять, как и почему меняется конфигурация компаний и продюсерских проектов, имен, приоритетов, стратегии. Это ведь очень интересно. Что здесь происходит? Мы все знаем, и все ваши мейджоры говорят, в частности уважаемый Сельянов: только один из десяти проектов в конечном счете имеет смысл, но для его появления необходимо и остальные девять финансировать.

Антон Малышев. Да, эта его позиция известна.

Даниил Дондурей. А чья это и при каких условиях обязанность? Это ведь ты как предприниматель экспериментируешь, рискуешь собственными средствами, ошибаешься. Проигрываешь или выигрываешь.

Антон Малышев. Лидеров многие считают такими священными коровами. Но это не совсем так. Потому что они – лидеры не потому, что нам очень нравится Сергей Михайлович, хотя он нам нравится. Таковой мы признаем компанию по итогам ее работы. Анализируем пятилетний период, складываем количество зрителей, которых привел данный продюсер в кинотеатры на свои проекты, фестивальные награды,

кинопремии и даже телевизионный рейтинг выпущенных компанией фильмов. Каждый год этот список не переворачивается с ног на голову, потому что мы все же берем большой отрезок времени. Но если у компании, предположим, два года подряд нет существенных удач, она автоматически выбывает из этого списка. В этом году две-три компании – я не буду их называть – прошли в него просто по грани. И если инерция в этом смысле сохранится, значит, в следующем году мы увидим обновленный состав. С другой стороны, у нас еще есть и конкурс в так называемом независимом блоке, где тоже традиционно присутствуют несколько компаний, которые получают финансирование каждый год. На один проект, но регулярно. Такие лидеры-light.

Даниил Дондурей. Они как бы на допинге сидят.

Антон Малышев. Даже если так формулировать и говорить о допинге – раньше он выделялся просто по предъявлению карточки лидера, – то сейчас это настоящий внутренний большой конкурс.

Даниил Дондурей. Это все разумно. Но для развития индустрии в целом интересно, чтобы и все остальные сегменты развивались. Я не вижу тенденций, которые бы оздоровляли и выводили нашу индустрию из гетто 18 процентов в зону 27, которые были в 2006–2007 годах.

Антон Малышев. Но это же невозможно. Прошу прощения, но 25–27 процентов в 2006–2007 годах – это же вопрос выбора. Если мы сейчас весь бюджет государственной поддержки вбухаем в один-два фильма, выпустим их да еще разгоним под них пространство… Все разойдутся.

Даниил Дондурей. Все равно за пределы 18 процентов, к сожалению, не выйдете. Есть еще и потребность в смене сюжетов, впечатлений, типов удовольствий, отношений к театральному кино.

Антон Малышев. Слава богу, что к этому привыкли.

Даниил Дондурей. Да, привыкли. У нас действительно сейчас полтора новых фильма в день выходит.

Антон Малышев. Плотность и конкуренция достаточно высоки.

Даниил Дондурей. Такого кинопредложения никогда в истории не было. Тут мы абсолютно конкурентоспособны – наравне с Парижем, Берлином и лучше, чем в любом испанском или венгерском городке. Я имею в виду репертуар.

Антон Малышев. Про качество фильмов – отдельный разговор. Мне кажется, что ситуация, когда у нас большое количество созданных в мире картин и значительная часть российского кино постоянно присутствуют в кинотеатрах, разное – хорошее и плохое, удачное и неудачное, странное и экспериментальное, – эта ситуация гораздо более здоровая, чем прежняя, когда у нас несколько раз в год выходило что-нибудь крупное, эксклюзивное, супердорогое. ◆

Michael
SHANNON

Kevin
SPACEY

&

Elvis has entered the White House

The true story you won't quite believe.

ELVIS & NIXON

JELLYFISH BLOOM PRESENTS AUTUMN PRODUCTIONS, INC. PRESENTS AN ELEVATED FILMS & HOLLY WIERSMA PRODUCTION A JOHNNY MAC AND DAVID HANSEN PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH BENAROYA PICTURES A FILM BY LIZA JOHNSON MICHAEL SHANNON KEVIN SPACEY "ELVIS & NIXON"
ALEX PETTYFER JOHNNY KNOXVILLE COLIN HANKS EVAN PETERS ASHLEY BENSON CASTING BY JOHNNY MAC DAVID HANSEN LAURA RISTER ROB BARNUM LISA WOLOFSKY MICHAEL BENAROYA BYRON WETZEL MICHAEL SHANNON JASON MCALEER JERRY SCHILLING
ELEVATED PRODUCED BY HOLLY WIERSMA CASSIAN ELWES CARY ELWES WRITTEN BY JOEY SAGAL & HANALA SAGAL AND CARY ELWES DIRECTED BY LIZA JOHNSON eOne

coming soon

Катерина Тарханова

ЗДОРОВЫМ ТАМ НЕ МЕСТО

«Элвис и Никсон»
Elvis & Nixon
Авторы сценария Джо Сагал, Сьюзен Стэднер, Кэри Элвис
Режиссер Лиза Джонсон
Оператор Терри Стейси
Композитор Эд Ширмёр
Художники Мара ЛеПере-Шлуп, Кристин Лекки
В ролях: Кевин Спейси, Майкл Шеннон, Алекс Петтифер, Джонни Ноксвил, Колин Хэнкс, Эван Питерс, Скай Феррейра, Трейси Леттс, Тейт Донован, Эшли Бенсон и другие
Amazon Studios
США
2016

Зачем Лиза Джонсон в 2016 году сняла для кино римейк телефильма Аллана Аркуша 1997 года, популярного до сих пор? С почти полным совпадением некоторых мизансцен? С учетом, что об известной каждому американцу встрече Ричарда Никсона с Элвисом Пресли 21 декабря 1970 года сняты также телерасследования и велись телеобсуждения?

Есть лишь одна небольшая разница в сравнении с оригиналом: из римейка изъята вся семья Элвиса, включая жену, дочь и тестя (они лишь упоминаются), и, наоборот, добавлены реальные фигуры его помощников и помощников президента. Сказка вышла менее рождественская, но все равно веселая, потому что и в жизни она была похожа на водевиль. Элвису в Грейсленде не понравились теленовости, он в них выстрелил, сидя в кресле и положив ноги на стол. Вылетел к другу в Лос-Анджелес, уговорил составить себе компанию, и оба отправились в Вашингтон. В небе над Америкой Король написал письмо президенту, в котором расписывал ужасы наркомании и способы борьбы с ней. Он видел свое место в этой борьбе в качестве тайного правительственного агента, для чего нужен настоящий значок ФБР – не какая-то там звезда шерифа, которых у него уже мешок. Не игрушка, а нечто из атрибутов совершенной секретности.

Дальше происходит то, чего в жизни не бывает, однако в данном случае было именно так. Элвис лично приехал к Белому дому и передал письмо охране. Охрана обратилась в администрацию, где сначала повертели пальцем у виска, но потом в подобном событии увидели удачный пиар-ход. Никсон сначала тоже повертел пальцем у виска, но потом ему надавили на самое больное место – на дочку, фанатку Короля, – и он

«Элвис и Никсон»

согласился. И встреча состоялась. На ней Пресли, обученный протоколу, демонстративно его не соблюдал, с удовольствием нарушая каждую из формальностей. Добился всего, чего хотел, а Никсон вдруг приоткрыл помощникам свое человеческое лицо. При этом реальным фактом является даже то, что Пресли явился на встречу с подарком в виде юбилейного револьвера «магнум» с серебряными пулями. Фото Элвиса с Никсоном по сей день является самым просматриваемым на сайте Белого дома. Прецедент этих суток 21 декабря задокументирован поминутно.

В таком плане римейк мог понадобиться, чтобы для современной молодежи несколько изменить ракурс. Вместо селебритис как таковых – с каждым чихом и семейной ссорой – ее больше интересует система проникновения в руководство и приобщения к статусности. Гораздо большее место заняли в кинофильме именно отношения двух героев с приближенными и их влияние на принятие решений. Шиллинг, Крог и Чепин, которых в телеварианте не было, тут становятся фильтром между публикой и происходящим. Подчеркнута их реальная деятельность, в том числе последующее участие Крога и Чепина в уотергейтском скандале.

Современность прекрасно отдает себе отчет, что случай «Элвис встречает Никсона» абсурден во всех деталях, и рассматривает его именно как первый пик абсурда, который за эти десятилетия стал нормой политической жизни. С ним и только с ним теперь приходится работать. Фильм дает помимо прочего ряд ценных рекомендаций по проникновению внутрь системы.

В связи с переакцентацией общеизвестного случая проблема внешнего сходства персонажей с прототипами вообще не стоит перед режиссером. Взять на роль Элвиса кого угодно – концептуальный ход.

«Элвис и Никсон»

Задача персонажа – мериться достоинством с президентом США так, чтобы в самой абсурдной ситуации это выглядело убедительно. Отсюда выбор Майкла Шеннона, актера со стеклянными глазами, однажды уже номинированного на «Оскар» за роль диагностированного шизофреника («Дорога перемен»). Ему на экране не надо доказывать, что он псих: по нему это сразу видно. Он выше Элвиса ростом и вот уж чем не отличается, так это вечной угрозой лишнего веса. Шеннон худой по натуре, но при этом он харизматик, и тогда психологически понятна расстановка сил в игре на значок секретного агента. Чушь, которую он несет на протяжении всей встречи, демонстрация каратэ, наглость последней разборки с Шиллингом за занавеской – вовсе не доказательство «выигрыша в генетической лотерее», на которую пеняет Никсон. Это именно харизма, которая есть у обоих.

Никто не проиграл. Нам сегодня показан феномен двух людей, которые при всем несходстве биографий (хотя родились они с разницей в один день – и 22 года – 8 и 9 января соответственно) всю жизнь оставались самими собой. Им приходилось встраиваться в социум, прорываться к вершинам, менять поведенческую парадигму (и тому, и другому): Никсон был вечным «вице», прежде чем занял Овальный кабинет, из которого потом – единственный в истории – вышел раньше срока; Пресли ворвался в мир «баловнем», но после армии двадцать лет жизни постоянно менял пластинку и боролся с наркоманией, не подозревая о том, что лекарства, которые он с самой армии принимает, и есть те самые наркотики, приносящие «белую смерть». Их встреча – не ирония судьбы, а закон жизни, по которому только эти двое и могли нормально поговорить. Именно потому, что для всего мира они были уже заведомо сумасшедшими. Американский политолог Фиона Хилл (которая предлагала назначить послом в Россию Шварценеггера,

«с которым Владимир Путин мог бы беседовать по-немецки»[1]) называет стратегию Никсона «теорией сумасшедшего. Идеей, что он настолько непредсказуем, настолько потенциально опасен, что мы никогда не знаем, как он собирается действовать»[2].

Потому вторым основанием для появления киноримейка Лизы Джонсон можно счесть появление в роли «сумасшедшего» Никсона, 37-го президента США, совершенно не похожего на него актера Кевина Спейси, уже несколько лет играющего в сериале «Карточный домик» вымышленного 46-го президента США Фрэнсиса Андервуда. Сериал в четырех сезонах (а скоро начнется пятый) оказался страшнее и точнее по части проникновения в систему, чем любые теледебаты и паркетная хроника. Кевин Спейси, чья роль в сериале придумана сценаристами с явной тягой к шекспировскому «Макбету», вынужден в ней отталкиваться от Никсона с его вечным «вице», происхождением «из низов» и балансированием на грани фола. Не исключено, что Спейси мог сам попросить – предложить кому-то из продюсеров «вернуться к истокам». Разобраться с невымышленным человеком «на грани фола», как это бывает в жизни. Тут можно представить себе всю величину его разочарования. Без шекспировских страстей, как оказалось, все бывает точно так же. «Там, наверху» действительно не может быть психически здоровых. Сценаристам, пожалуй, даже не хватило воображения.

Незамысловатая комедия Лизы Джонсон, не мудрствуя лукаво и даже сваливаясь порой в дешевое комикование, не производит тем не менее отталкивающего впечатления, в отличие от «Карточного домика». Наоборот, она приятна – хотя бы тем, что подтверждает незыблемость старой истины: «Ты начальник, я – дурак; я начальник, ты – дурак». Все люди – дураки, а начальники – дураки квалифицированные. В сущности, за полтора часа трогательных переговоров по поводу пяти минут в Овальном кабинете мы видим гимн американской демократии, несмотря на то что это демократия сумасшедшего дома. Она все равно работает, и Кевину Спейси придется и дальше изображать президентов монстрами без иллюзий. Как в прошлом, так и в будущем эти существа остаются самими собой и только поэтому побеждают. ◆

1. См.: http://politolog.net/hot/buzz-feed-putinskij-gerojboevikov-kak-stiven-sigal-sdelalsya-samym-neozhidannym-emissarom-kremlya/

2. http://fakty.ictv.ua/ru/index/readnews/id/1542444

Нина Спутницкая

ДЖУНГЛИПОЛИС

«Книга джунглей»
The Jungle Book
По книге Редьярда Киплинга
Автор сценария Джастин Маркс
Режиссер Джон Фавро
Оператор Билл Поуп
Художник Кристофер Гласс
Композитор Джон Дебни
В роли Маугли: Нил Сетхи
Озвучание: Билл Мюррей, Бен Кингсли, Скарлетт Йоханссон, Идрис Элба и другие
Walt Disney Pictures
США
2016

«Книга джунглей» Джона Фавро от Walt Disney Pictures – идеальное кино для семейного просмотра. Во-первых, потому что это не дословная экранизация Киплинга, и с маркировкой «13+» создатели явно перестраховались: в фильме никого не съедают, не душат и не обнажают. Путешествие десятилетнего мальчика в красных трусиках по диковинному миру построено по канонам классической волшебной сказки, фабула покоится на ключевых пунктах инициации героя: медные трубы, вода, огонь (такая последовательность в фильме). Это сказка, а не серия очерков, и не повесть, и уж, конечно, не «Библия джунглей», хотя пара строк истории о первопредках вырвется из пасти Багиры – главного наставника Маугли. Во-вторых, фильм интересен взрослым, потому что джунгли являют модель полиса, идеального во многих отношениях, а нюансы организации семейной жизни и различные способы эффективной коммуникации представителей разных социальных ниш и этносов разыграны весьма симпатично и убедительно. Человеческий детеныш, пройдя испытания, не уходит в «свою стаю», остается в джунглях, потому что это мир, где работает закон, где терпимо относятся к детским шалостям и предусмотрены каникулы в обществе остряка Балу; это мир, где есть возможность ежедневно получать в пищу экологически чистые продукты, а единственный злостный нарушитель правопорядка уничтожен.

«Книга джунглей»

В-третьих, фильм идеально вписывается в линейку трендовых продуктов об индусах, представленную оскароносными «Миллионером из трущоб» и «Жизнью Пи».

Приключения индийского мальчика по мотивам книг нобелевского лауреата Редьярда Киплинга экранизировали примерно раз в десятилетие. Сегодня же «джунгли-тренд» актуален особенно. В январе 2016-го в США состоялся релиз анимационного фильма «Книга джунглей» Джан Фалкенштейн и Кевина Джонсона, а на 2018 год уже запланирован выход режиссерского дебюта Энди Сёркиса «Книга джунглей. Начало». Вертикальная структура литературного первоисточника подсказывает линейку сиквелов. И все же «Дисней», вслед за «Малефисентой» (2014) и «Золушкой» (2015) – игровых версий диснеевской классики, выпустил римейк анимационного фильма 1967 года, потому что авторы решили в реалистичном антураже артикулировать новое в истории похождений человеческого детеныша.

Фавро делает герметичную историю в жанре эко-фэнтези, разделяя тоску по первозданному раю, заявленную в «Аватаре» Джеймса Кэмерона, тоску о мире, в который человеку с его идеями колонизации вход воспрещен, закрыт до тех пор, пока он не готов стать одновременно каждым и никем конкретно. Двуногие в новой интерпретации – только поставщики сырья (огня), они не заслуживают внимания. Люди для джунглей Фавро – лишь кучка глумящихся над Красным цветком безликих особей в белых халатах и чалмах.

Как и фильм Кэмерона, «Книга джунглей» оперирует образами игрового кино, но располагается на территории анимации: все ландшафты созданы компьютером, а герои-животные анимированы при

помощи технологии motion capture. И суррогатная картинка заслуживает похвал. Несмотря на избыточность цифровой фактуры и красочность, фильм получился не тяжеловесным. Изысканные панорамы, сделанные оператором Биллом Поупом, известным по «Стране в шкафу», «Матрице» и сериалу «Космос: Пространство и время», многообразие ароматов и звуков, как будто разливающихся с экрана, делают фильм эффектным, но не приторным лакомством.

Утрамбовать сборник легенд Киплинга о джунглях в линейный сюжет в мировом кино пытались не раз. Каждый способ интересен по-своему: это и бережное перенесение перевода Нины Дарузес на экран, которое осуществил Роман Давыдов (первая часть его серии – «Маугли. Ракша» – снималась и вышла одновременно с диснеевской версией в 1967 году) с акцентом на социальной борьбе (внутри стаи, между разными представителями фауны в джунглях, и всех – с игом рыжих псов), и еще одна диснеевская сказка о мальчике Маугли – «Книга джунглей: История Маугли» Ника Марка, и сериалы по мотивам истории человека, выросшего в джунглях в волчьей стае.

Итак, сюжетная структура и мотивировки «Книги джунглей» Фавро скопированы с версии мультфильма 1967 года. История рассказана Багирой (его озвучил Бен Кингсли). Весть о том, что Шерхан (Идрис Элба) требует человеческого детеныша в качестве дани, заставляет Стаю собраться у Скалы совета и отпустить Маугли (Нил Сетхи) в сопровождении пантеры к людям. Плоть повествования диснеевского фильма составляло путешествие мальчика по джунглям, во время которого он примерял на себя роли разных животных: изучал повадки пантеры, ходил в строю со слонами-солдафонами, учился противостоять коварному питону Каа, играл в папы-сыночки с медведем-сибаритом Балу и пробовал найти компромисс в общении с племенем обезьян. Американский Маугли-«шестидесятник», травестируя поведение животных, готовился к главной схватке – к встрече с тигром.

Шерхан появлялся спустя две трети фильма, и в борьбе с хищником мальчику помогали все новообретенные друзья-товарищи. В картине же Фавро акцентирована история героического путешествия, поединок с тигром один на один – не эпизод, не кульминация, но крепь фильма (снова можно вспомнить «Жизнь Пи»). Поэтому режиссеру требуются герметизация пространства и точное распределение в нем индексов мифического рассказа. Пара джазовых номеров, позаимствованных из предыдущей версии, дословное воспроизведение отдельных мизансцен и гэгов не делают фильм копией. Месседж Фавро принципиально иной.

От одного сезона дождей к другому – таковы временны́е рамки истории инициации мальчика. А начинается фильм с засухи. Во время перемирия удалось представить и остроумные диалоги животных, и смекалку «лягушонка», и явление Шерхана: сверху в жгучих, слепящих лучах солнца, со скалы (этим ходом авторы явно отсылают к киплинговской легенде о Первом тигре). Бенгальский тигр ненавидит человека за принадлежность к иным, а не за слабость, он намерен не

мстить, а истреблять. В эффектной сцене заявлена вертикаль, а падение Шерхана в финале в огненное море призвано символически представить утрату могущества, уход хищнического закона. Наступает черед невиданного дождя. Маугли объединил народ джунглей. «Такого раньше не случалось», – заключает рассказчик. Очередной Совет стаи состоится в финале. И провозгласить новый закон джунглей со Скалы предстоит Ракше – матери-волчице. Эпизод, замыкающий фильм, обращает внимание на заигрывание авторов с феминистскими дискурсами. Питон Каа превращен в коварную обольстительницу (ее озвучила Скарлетт Йоханссон), и особой стервозностью отличаются самки пчел. Остальные же паттерны дискриминации оформляются в позитивном русле.

В России неизбежно сравнение истории Фавро с советской версией. (Для апологетов перевода Дарузес сюрпризом станет то, что Багира на самом деле – добрый приятель мальчика.) В американском варианте Багира-наставник и Балу-софист – друзья «лягушонка», в нашем же «Маугли» самец медведя и самка пантеры делили функцию ментора. У «Диснея» воспитание мальчика строится по модели сказочного путешествия, в СССР сохранили модель первоисточника – обучение по ступеням. В первой в истории мирового кино экранизации «Книги джунглей» (1942) режиссера Золтана Корды роль Маугли сыграл уже известный по роли трикстера в культовом «Багдадском воре» и череде героев «арабского тренда» Сабу. Именно с него – по легенде – были сделаны рисунки для анимационных фильмов на студиях «Дисней» и «Союзмультфильм». У Фавро же Маугли не подросток-ловкач, эдакая бестия, а ребенок – миссионер политкорректности. Его функция – транслировать идеи гуманизма, противостоя великанам.

В эпизоде похищения мальчика бандерлогами Фавро решил поиграть сразу с несколькими мифологемами Голливуда, сделав своего рода фраппе из отсылок к ключевым образам «Кинг Конга», «Планеты обезьян» и саги о крестном отце. Короля обезьян Луи сделали достоверным, идеально прорисованным гигантопитеком, который считается прародителем орангутанга. Это позволило и повысить градус фантастичности, и продемонстрировать виртуальное крушение имперских амбиций. Отныне в джунглях установится республика.

Однако политкорректность так или иначе представлена в этих виртуальных джунглях – по модели, почти идентичной кэмероновскому «Аватару». Но если там Джейк буквально отказывался от человеческого, чтобы стать чужаком и потому идеальным вождем нового мира, то здесь Маугли, восстановив «закон» и «добродетель» (в индуизме – дхарма), снова стал беспечным «волчонком» – исполнителем закона джунглей. ◆

Лидия Кузьмина

В БЕЗВОЗДУШНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

«Экипаж»
Авторы сценария Николай Куликов, Николай Лебедев при участии Юрия Короткова, Тихона Корнеева и Алексея Онищенко
Режиссер Николай Лебедев
Оператор Ирек Хартович
Художник Константин Мельников
Композитор Артем Васильев
В ролях: Данила Козловский, Владимир Машков, Агне Грудите, Катерина Шпица, Сергей Шакуров, Сергей Газаров, Сергей Кемпо, Елена Яковлева, Алёна Бабенко, Сергей Романович, Вячеслав Разбегаев, Владимир Яглыч, Надежда Звенигородская и другие
Студия «ТРИТЭ»
Россия
2016

Уже первые недели проката «Экипажа» свидетельствовали об успехе. Мастерство, зрелищность, романтический герой… Но, похоже, впечатление от фильма определила и такая редко учитываемая вещь, как настроение, с которым он делался: радость мгновения – удовольствие от самого процесса совместной работы всегда впоследствии витает над фильмом.

«Экипаж» Лебедева родился, собственно, потому, что во время работы над «Легендой № 17» сложилась команда, с которой жаль было расставаться, – прежде всего продюсеру Леониду Верещагину. Между тем команду нелегко было убедить работать снова вместе: все – и особенно Николай Лебедев – понимали опасность повторов и штампов. Время ушло на то, чтобы уговорить режиссера взяться за римейк «Экипажа» Александра Митты, а затем он сам должен был найти для себя аргументы, чтобы вновь встретиться на площадке с той же группой и с Данилой Козловским. По словам Лебедева, прежде чем принять решение, они с актером потратили время на «пристрелку», попытались забыть старый и найти новый язык общения и убедиться в том, что смогут показать на экране

«Экипаж»

совсем другого персонажа: не героя и легенду, а рядового гражданина обычной профессии.

В картине Митты, как и в новом фильме, главные герои – летчики, и сказать, что это рядовая профессия, конечно, можно очень условно. Скорее, режиссер имел в виду, что его предыдущий фильм повествовал об исключительной и исторической личности, а тут акцент сместился. Речь идет по-прежнему о человеке, способном на поступок, лишь, так сказать, безымянном. Николай Лебедев, похоже, и не может рассказывать о простых гражданах: он всегда выбирает порядочность и твердый характер людей, ими обладающих. Опасность, нештатная ситуация открывают их истинную ценность – именно такие сделают невозможное, выиграв решающий матч или подняв самолет по горящей полосе.

Римейк «Экипажа», как представляется, хорошая идея для продолжения близкой Лебедеву и его команде темы. И жанр один из самых зрелищных, и повествование о личной отваге и победе над обстоятельствами – в духе студии «ТРИТЭ», продвигающей идею активной жизненной позиции. Наконец, фильм Александра Митты – любимая с детства картина Лебедева, поэтому он, так сказать, пошел по ее следам очень корректно, с точным пониманием того, как она сделана и за что этот фильм любят. Впрочем, авторы призывают осторожнее обращаться со словом «римейк», поскольку в новом «Экипаже» сохранена структура оригинального фильма, но рассказана совсем другая история. Картины, действительно, лишь построены по одной канве: мы знакомимся с жизнью летчиков и буднями аэропорта; у каждого героя своя личная история с бытовыми сложностями и нервотрепкой, катастрофа позволяет увидеть в этих преданных делу и честных людях настоящих героев.

Данила Козловский играет отчаянного молодого пилота Алексея Гущина, который не может удержаться ни на одном месте работы: он лихачит в воздухе без необходимости, пытается выполнять опасные трюки и не следует приказам начальства, если не считает нужным. С помощью отца, в прошлом видного авиаконструктора (Сергей Шакуров), Алексей пытается устроиться на работу в небольшую авиакомпанию и встречает точно такого же упрямца – опытного летчика Леонида Зинченко (Владимир Машков). Во время теста на профпригодность Зинченко дает Гущину стандартную задачу – претендент нагло ее усложняет; экзаменатор подхватывает игру и ставит новичка в столь сложные условия, что пробный полет (ситуация смоделирована на тренажере) заканчивается условной катастрофой. Тем не менее, оценив настрой Алексея, Зинченко берет его к себе в экипаж. Фильм построен на противостоянии-притяжении характеров. Алексей пока открыт миру и не натер мозолей от общения, а старший товарищ уже превратился в заскорузлого трудоголика, ушедшего с головой в работу, но оба героя выбиваются из общей массы.

В «Легенде № 17» было много открытого пафоса, слишком прямолинейного. Похоже, в «Экипаже» авторы всеми силами стремились от него уйти, и потому много времени, драматургических усилий и чувства юмора потратили на «просто жизнь». Они наделили лирико-комическими ситуациями будни Зинченко (суровый летчик пытается воспитывать сына, оболтуса и спортсмена, и никак не находит времени, чтобы съездить в отпуск с женой), а Гущина поместили в центр любовного многоугольника. Алексей встречает второго пилота Александру (Агне Грудите), которая не уступает ему в характере и целеустремленности. И в «Легенде № 17» было заметно, что Лебедеву интересны любовные отношения как сочетание сильных натур, и, вероятно, профессия девушки должна такую мизансцену подчеркнуть. Но Александра получилась такой яркой и цельной, что совершенно не потерялась в тени убийственно романтичного героя Данилы Козловского. Алексей стремится завоевать Александру (что нелегко), стюардесса Вика (Катерина Шпица) – Алексея, а ее коллега, бортпроводник Андрей (Сергей Кемпо), безуспешно пытается привлечь внимание Вики. Конечно, должны случиться землетрясение, пожары и грозы, едва не погубившие самолет и людей, чтобы девушка поняла, что героизм – свойство человека, а не профессии. Точно так же, как Александра почувствовала, что на свете есть нечто, что дороже профессии и самоутверждения. И разумеется, когда возникнет нештатная ситуация, неудобные и плохо приживающиеся в коллективах люди совершат подвиг. Им понадобится не только самообладание, но и опыт; пригодятся прежние попытки сделать работу лучше, отработать маневр еще раз или посмотреть, на что машина способна в той или иной ситуации.

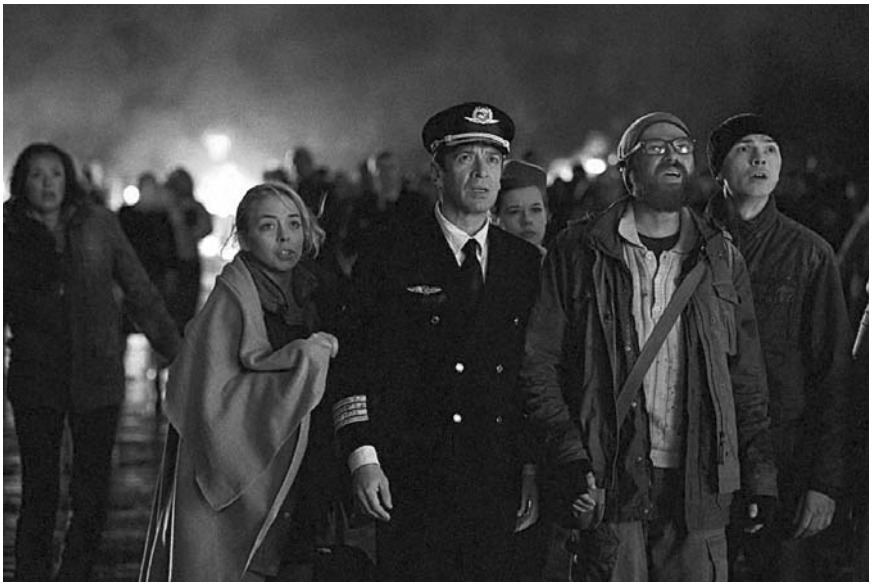
Экстрим проявит такие свойства героев, как талант и максимализм. По нынешним временам эти качества забыты и не случайно

не опознаны сразу. В постсоветское время мы привыкли к размыванию этики, в жизни и кино доминирует сероватая масса. Настолько, что «Экипаж» на этом фоне все же кажется преувеличением: до конца не верится и непонятно зачем, скажем, нужно выкладываться каждый день, садясь в кресло пилота. Но вот неожиданный штрих: премьера картины практически совпала с реальной авиакатастрофой, которая случилась только потому, что летчики не смогли без автопилота посадить самолет в умеренно сложных условиях. Трагическая история буквально легла в строку, неожиданно подчеркнув, что герои и авторы фильма правы – только так и надо.

Николаю Лебедеву поручают стратегические проекты – освоить жанр фэнтези или создать героико-романтический и идеологически выдержанный блокбастер. Человек системного подхода к профессии, Лебедев умеет мыслить отвлеченными схемами, которые органично сопряжены с психологией и обаянием человеческих связей. Он лирически настроен к своим героям. И хотя такая предрасположенность гарантирует качество, всегда заметна и определенная сконструированность, несмотря на то что многочисленные колесики и винтики фильма (фильмов) работают, в общем, слаженно. Все последние картины Лебедева отличает это спорное свойство: конструкция успешно работает, но поражает грандиозностью и многословием там, где достаточно было бы легкости и жизни. Это свойство проявилось и в том, как решены главные задачи блокбастера – создание эффектного зрелища и убедительного образа романтического героя.

Придумывая героико-приключенческую линию, авторы переборщили. Зрителям надо быть готовыми к зрелищу, похожему на голливудский *B*-экшн, где все рушится и взрывается просто ради красоты картинки. Землетрясения на африканском острове и разрушения взлетно-посадочной полосы (эта часть отсылает к фильму Митты) показались недостаточными: тут и путешествие в глубь экзотической земли за застрявшим автобусом с людьми, и пожар в воздухе, и мифические трюки с переброской пассажиров на большой высоте из одного лайнера в другой по канату и даже – под занавес – грозовой фронт в нашем аэропорту во время посадки. Хотя, словно вспышки ясного сознания, в этом полыхающем мире мелькают и понятные вещи. Как в старом «Экипаже», режиссер акцентирует внимание на человеческих историях пассажиров («А кормить будут?» – интересуется пассажир в шапке, едва только самолет оторвался от горящей земли – и, между прочим, не себя ради: он знает, что люди, за которыми присматривает, измучены).

В хаосе приключений все же ставится красивая точка: самолет садится в грозу, ситуация связана с опытом каждого, и чувство опасности, психологически оправданное, захватывает своей реальностью. Пассажиры сидят в салоне, отделенные от кабины пилотов, от диспетчеров и внятного понимания риска. Но мы видим, как экипаж просчитывает варианты почти невозможной посадки, как нервничают



«Экипаж»

в аэропорту, как летчики садятся вслепую, вот-вот ожидая увидеть полосу – а ее нет. Мы читаем эпизод как момент истины, когда понимаешь цену тем, кто может спасти жизнь.

Съемки подобного фильма – заявка на новую высоту для нашего кинопроизводства, и, конечно, оставался вопрос, можно ли ее взять. Картина об авиакатастрофе не только из самых дорогих, но и сложных, к тому же фильм частично снимали в формате IMAX. Тут требуются особые декорации – причем близ реальной взлетной полосы (место нашли в Жуковском, где возвели аэропорт), договоренности с действующими аэропортами, которые, разумеется, не могут прерывать обычный график из-за съемок («Экипаж» снимали во Внукове ночами), и в качестве реквизита – настоящие списанные лайнеры, которые будут гореть в кадре. Самолет горит примерно 15 минут – и все должно было быть снято за это время, без дублей и возможности отретушировать. Многие производственные сложности просто не представить: например, пришлось придумывать и строить сложные декорации, чтобы снять посадку настоящего самолета так, чтобы выглядело, что он завалился на брюхо. Не вдаваясь в подробности, нужно сказать, что действия команды фильма были настолько слаженными, что съемки прошли идеально, – это редкость для травматичного производства, причем не только у нас.

Эмоциональная сторона технических проблем: актеры, занятые в «Экипаже», в один голос говорят о том, что экстремальные съемки требовали экстремальной концентрации. Часто возможен был только один дубль. Или, когда эпизоды снимали одним блоком, пятнадцать камер последовательно фиксировали действие, захватывая только свой участок обзора, нужно было держать эмоции на протяжении всей сцены. Отдельный всплеск адреналина гарантировали пиротехника,

ветродуи, спуски по канату и искусственные ливневые дожди в ноябре. Словом, в распорядке дня съемочной группы были небольшая война со стихией и общая трудная победа, ежедневно. Конечно, это осталось в фильме, сообщив драйв экранной катастрофе, – что бы там без должного повода ни рушилось.

Романтический герой – главное притяжение жанра и зрительского внимания. И тут вновь сталкиваешься с неоднозначными особенностями режиссерского ви́дения, с манерой Лебедева смотреть на героя сквозь лирические очки ностальгии. Отчасти автор живет в пространстве своих воспоминаний, среди героев ушедшей эпохи, характерных для нее ценностей. Создает своих персонажей, пользуясь клише советского кино. У Гущина (как у Зинченко и у лучшей половины работников аэропорта) есть явные предшественники: «неудобные» люди советского кино конца 1970-х – 1980-х годов, которые упрямо выбирали жизнь подвижников и бессребреников, когда время безнадежно сваливалось к тихому цинизму. Получилось, что герой у авторов как бы повис в безвоздушном пространстве, изъятый из фильмов прошлого и еще не существующий в формате нынешнего жанра – в нем нет опознавательных знаков и стиля экранной жизни. Отчетливо ощущается, что Гущин и прочие – не отсюда. Здесь и сейчас таких не бывает.

Видимо, совсем не случайно в сегодняшнем «Экипаже» почти не опознается время действия, а картинка, когда речь не идет о землетрясении – с кафе, интерьерами и коробками зданий аэропортов – отсылает к минимализму 70-х. Стиль и дух нового «Экипажа» – чуть ретро, но очень смутное: то ли индивидуальный путь к пониманию сиюминутной жизни, то ли просто завеса ностальгии, которая от нее, этой жизни, отделяет. ◆

Илья Бобылев

РОЖДЕНИЕ МИРА ИЗ ДУХА ГРАФИКИ

Суздаль-2016

«Тукуман»
(альманах «Зеркало» № 3)
Автор сценария, режиссер, художник Наталья Рысс
Аниматоры Екатерина Бойкова, Наталья Рысс
Композитор Дмитрий Милованов
Студия «Анимос»
Россия
2015

Фестивальная программа всегда интригует, и связано это прежде всего с неистребимым ожиданием новаторства. Но даже если не сильно обольщаться на эту тему, то уж на встречу с прекрасным в виде конкретного художественного результата, обладающего пластической и смысловой значимостью, рассчитывать, как правило, можно. Тем более если фестиваль анимационный. И XXI Открытый российский фестиваль анимации, прошедший в Суздале, хороший тому пример.

Пестрота конкурса представила «многообразие без путаницы» и «величие без чрезмерности». Фильмы сложившейся фестивальной судьбы соседствовали с премьерами, новые работы признанных мастеров – с картинами молодых авторов; внесли свою лепту дебютные и студенческие ленты.

Крупным событием стала премьера новой психоаналитической аллегории Игоря Ковалева «До любви». Жемчужную роскошь цвета явила картина Игоря Волчека «Глупая пани и «разумный» пан» – экранизация белорусской народной сказки. Иван Максимов в ленте «Скамейки № 0458» продемонстрировал неиссякаемые драматургические возможности рефрена, а Наталья Мирзоян и Игорь Мельников в своем «Люке» – то, что проще дважды войти в одну воду, чем в собственное

«Тукуман»

подсознание. Выразительное визуальное решение обнаружилось в картине Александра Свирского, довольно радикальной антиутопии «Танзонк» в жанре механического балета. «Паутинка» Натальи Чернышевой показала глубокую взаимообусловленность фабульного и пластического уровней произведения, тогда как лента Дмитрия Иванова «Осколок», напротив, с геометрическим лаконизмом стремится довести до выразительности знака сложную жизненную коллизию. Лаконичный и остроумный дебют Алены Барановой «Вываливающиеся старухи» был представлен во внеконкурсной программе, в нем пластическим эквивалентом условности Даниила Хармса выступает фактура гофрированного картона. Тоже дебют, но уже из конкурсной программы – «Бумеранг» Павла Погудина, экранизация австралийской сказки. Ее примитивистская стилистика активно аккумулирует наработки европейского модернизма. Этот дебют создает неожиданную рифму одной из ярких работ основного конкурса, в основе которой тоже лежит архаическая сказка, но только бразильская, – фильму Натальи Рысс «Тукуман», картине заслуживающей самого пристального внимания.

Исток

С фольклором у анимации отношения особые. Ни в каком другом виде киноискусства таких нет. С одной стороны, это закономерно, ведь она обращается к мифологическому сознанию зрителя гораздо откровеннее, чем другие виды кино. Но дело тут не в том, что адресована она по преимуществу детям, и не в том, насколько часто мифологические сюжеты выступают в качестве сценарной основы фильмов. Важно другое: создавая на экране картину мира, доступную непосредственному чувственному восприятию, анимация располагает выразительными средствами ее буквального, мифологического воплощения. Иными словами, погруженный в темноту кинозала зритель, отдаваясь во власть архаической реальности, наследует и сам способ ее переживания.

Возможным это становится потому, что «детство культуры» есть в детстве каждого конкретного человека, и важно, что разговор на таком языке свободен от риторической казуистики метафор и аллегорий. Именно примером подобной аутентичности выступает новый фильм Натальи Рысс.

Повествовательную основу «Тукумана» составляет бразильская сказка «Откуда взялась ночь». Действие начинается с того, что дочь Великого Змея, выйдя замуж, отказывает супругу в близости. Она ссылается на то, что еще не наступила ночь. На возражение, что ночи вообще нет, а есть только день, женщина велит послать слуг вниз по большой реке к дому своего отца. Он передаст с ними орех пальмы тукуман, в скорлупе которого плотно запечатана ночь, взятая из глубин вод. И вот Великий Змей отправляет дочери орех, предостерегая слуг от излишнего любопытства: если они его откроют, то все в природе пропадет. И конечно, запретный плод будоражит воображение: слуги снимают печать и мир погружается в кромешную тьму.

На первый взгляд действующие лица истории представляют собой давно и хорошо знакомых героев. И действительно: первые мужчина и женщина, змей, наделенный каноническими посредническими функциями, – они, казалось бы, лишь разыгрывают новый сюжет в рамках старой доброй фабулы. Для обремененного культурным опытом восприятия это эффектный риторический прием, на который уважающему себя мифу размениваться, конечно, не пристало. Миф первичен, и мотивировки, скрепляющие драматургический узел истории, убедительно демонстрируют несостоятельность устоявшихся в искушенном сознании трактовок.

Метод

Принципиальное драматургическое значение имеет здесь традиционная формула мифического времени, заключенная в первых словах сказки. В них говорится, что пока ночь дремала в глубине вод, все в природе было едино и говорило, а люди, звери и растения не различались между собой. Такая установка подразумевает довольно отвлеченную гармонию, которая находит свое изобразительное воплощение в строгости взаимоотношений черного и белого. Используется стилистика резцовой гравюры на дереве – техника, обладающая особым качеством пластического единства. В.А.Фаворский по этому поводу писал: «Если вы уважаете в материале его цельность, то должны, создавая рисунок, как бы сохранить первоначальное состояние доски, то есть сохранить цельность черного, несмотря на вынутые белые места и штрихи. […] Удаляя черное и вводя белое, мы как бы прячем черное под белое, и цельность черной доски сохраняется, даже если белого очень много»[1]. Но ксилография, пусть даже в роли пластической доминанты, лишь один из компонентов сложно организованного взаимодействия приемов и выразительных средств как графической, так и анимационной природы.

1. Фаворский В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре. М., «Книга», 1986, с. 145–146.

Методологически точным для воплощения архаической силы некоего общего начала представляется выбор принципа «одушевления материала». Важным становится не только *что,* собственно, изображено, но и то, *как именно* это изображено. Природные, естественные свойства изобразительной техники приобретают эстетический смысл и становятся композиционно значимыми.

Эмоциональность по-лубочному грубого, порой близкого к абстракции рисунка всецело определяется характером фактурных, тональных, динамических отношений составляющих его компонентов. Складывается ситуация, когда играет не только, а порой даже и не столько сам персонаж, сколько линии, штрихи и пятна, составляющие изображение. Отсутствие вербального плана и минимализм сопровождающей действие музыки (композитор Дмитрий Милованов) лишь подчеркивают изобразительный характер драматургии.

При всем многообразии компонентов пластический образ фильма очень цельный. Прежде всего на фабульном уровне происходит синтез двух художественных систем, когда мотивы традиционного индейского искусства решаются в стилистике лубочной немецкой ксилографии середины XV века, возрожденной немецким экспрессионизмом в начале века XX. В «Тукумане» условно геометризированный индейский стиль успешно подменяет мотивы первобытного африканского искусства, столь востребованные в свое время европейским модернизмом. Выразительные возможности графики представлены предельно широко – от живописности каллиграфического штриха до витражных пестрин, от угловатой остроты изломанных линий ксилографии до больших пятен, сочного контура и широкого экспрессивного штриха линогравюры. Динамический рельеф фильма при всем своем разнообразии чрезвычайно глубоко проработан и в своем драматургическом развитии ни на мгновение не изменяет основополагающему принципу трактовки любой используемой линии как запечатленного движения.

День

Белого на экране очень много, и это закономерно. Заливающая экран белизна – это свет Великого Змея, создателя мира и человека, одной из центральных фигур древнеиндейского пантеона. Именно из его колец-объятий и появляются герои в самом начале истории. Активность белого достигается целым комплексом приемов как сугубо графической, так и анимационной природы.

Прежде всего белый на экране неоднороден. В прологе, где автор работает черным штрихом, материя фильма возникает на свободных, отрывистых, чуть касающихся листа росчерках, избыточно фактурных, поступающихся насыщенностью ради своего экспрессивного танца. Белизна фона активно входит в легкие полупрозрачные линии. Каллиграфическая манера доминирует, и, пусть интродукция аккумулирует в себе все пластические темы фильма, общее впечатление от нее остается живописное.

«Тукуман»

В основной части повествования активным изобразительным началом становится белый штрих, и, соответственно, весь массив фона моделирован по-другому. В нем постоянно присутствуют острые направленные линии – словно следы не срезанной до конца поверхности. Благодаря этому приему световой поток приобретает направление и динамические свойства, а контуры фигур соотносятся с фоном как единое целое.

Сильным чувственным переживанием становится само восприятие отношений белого и черного. Образность продольной ксилографии достигается в фильме компьютерными средствами, и это сказывается в первую очередь на динамике белого штриха. Для его создания автору совсем даже не надо с резцом в руке преодолевать неподатливость доски. Жест, которым он создан, – легкий, словно росчерк пальцем по запотевшему стеклу. Черные линии имеют иную двигательную природу. Их волевое начало зиждется на остром противостоянии заливающей экран белизне. Именно в их рубленой, угловатой жесткости свойственная ксилографии категоричность находит свое наиболее полное воплощение. Динамический контраст очень силен. Пластический конфликт приобретает эмоциональную окраску.

Характер линейного рисунка обусловливает тип движения персонажей, определяет стилистику монтажа, ритмический рисунок фильма в целом. Белый фон чрезвычайно активен, он воспринимается единым источником света, который норовит залить, растворить буквально выкромсанные из него тонкие черные линии рисунка. Свет постоянно в движении, он сверкает и пульсирует. И это, с одной стороны, задано самими особенностями фазовки, с другой – поддержано внутрикадровым действием: плеском крыльев колибри, густой, вибрирующей тяжестью взлетающих шмелей. В то же время легкое стробирование порой, особенно на перемене крупности, создает эффект двойной экспозиции, обобщая движение, погружая его в марево полдня. Человеческая

«Тукуман»

фигура исполнена смутного тревожного беспокойства. Герои постоянно находятся в поле зрения вездесущего ока Великого Змея, чьи глаза рефреном сопровождают действие всей дневной части, а свивающийся кольцами орнамент, нивелируя монтажные стыки, привносит в повествование эффект гипнотической калейдоскопичности. Ему вторят веера острых мясистых листьев, разрастающиеся по экрану как при замедленной съемке. Герои выглядят откровенно ошарашенными среди буйства этой тропической благодати. В череде кадров возникают мотивы пролога. Полупрозрачный штрих органично взаимодействует с выкромсанными из плещущейся белизны линиями, то тонущими в белом, то побеждающими его.

Всепроникающий световой поток превращается в непрекращающийся морок. Уединение невозможно. Бодрствование беспрерывно. Оно афористично обозначено изображением глаз на веках героев, и этот выразительный план рефреном пронизывает все действие. Попытки познания друг друга тщетны и безнадежны. Белизна становится физиологически нестерпимой.

Ночь

Вожделенная ночь обрушивается всей полнотой глубокого черного цвета, заполняющего экран. Фильм буквально переламывается. Это его кульминация, точка основного изобразительного конфликта, организующая отношения дневной и ночной частей повествования по принципу позитива и негатива. При этом не только черное и белое меняются местами, но происходит «зеркальное» отражение самой динамической структуры действия, меняется качественный, эмоциональный характер штриха. Так, если в дневной части фильма контур фигур ломкий и напряженный, то с наступлением ночи тип линий становится принципиально иным, они уже не вырублены на манер неглубокого рельефа, но размашисто прорезаны в упругом, податливом материале.

На смену образности продольной ксилографии приходит эстетика линогравюры. Чистая, двигательно воспринимаемая графичность дневной части сменяется живописной чувственностью осязаемого пятна.

Мятущиеся в грянувшей темноте фигуры компонуются основными двигательными векторами, приобретая выразительность биомеханических знаков. Активность персонажей возрастает. Это особенно ощутимо на черном фоне, воспринимаемом как немоделированное, локальное пятно. Белый вновь доминирует, но теперь он принадлежит мужчине и женщине. Их движение дискретно, его фазовый характер подчеркнут коротким монтажом, пульсом световых вспышек, экспрессивным сопоставлением крупностей. Действие становится порывистым и выразительным танцем.

В его ритм органично включены всплески броской геометрии орнаментов, выразительные метаморфозы трансформирующихся друг в друга форм животного мира – нарождающейся фауны нового, уже исторического времени. Появление ночи лишено каких бы то ни было трагических коннотаций, напротив, действие как на сюжетном, так и на пластическом уровне характеризует сильный эмоциональный, экстатический подъем. В этом смысле появление цвета драматургически обусловлено: он дает необходимое разрешение достигшей предела чувственности.

Цвет появляется яркой подложкой, внезапно увиденной сквозь белые линии рисунка, словно тот выполнен на густо закопченном стекле. Возникает эффект витража. Так на смену монументальной монохромности мифического времени приходит время эпическое. И в этом педантичное следование букве первоисточника: именно создавая и раскрашивая в яркие цвета птицу, возвещающую появление первого рассветного луча, женщина отделяет свет от тьмы. ◆

Андрей Плахов

ЭМОЦИИ И АНАЛИТИКА

Вильнюс-2016

Меня, кажется, еще три года назад звали на фестиваль Kino pavasaris («Киновесна») в Вильнюс, и вот наконец сложилось. Пригласили в жюри, а это несколько иная позиция, чем у журналиста. Ты обязан смотреть фильмы по заданной программе, ты немного отделен от остальных участников, за тобой ухаживают больше, чем за другими. В итоге ты видишь фестиваль через особую, субъективную оптику, хотя и объективная картина с помощью интуиции и опыта тоже складывается.

Ощущение, что это хороший фестиваль, возникло еще до того, как я ступил на литовскую землю. Потому что загодя получил не только программу пребывания и список фильмов, но также контакты всех членов жюри. И мы уже имели небольшую переписку, а это очень важно – чтобы возникло чувство коллектива, объединенного общей задачей. Критика Памелу Бензобаш я знал раньше, с остальными познакомился только сейчас. Особенно было интересно встретиться с бельгийцем Гюстом Ван ден Берге, одним из ярких авторов нового европейского кино. Его трилогия «Маленький Иисус из Фландрии», «Синяя птица», «Люцифер» демонстрирует радикальные поиски смыслов и форм. С Гюстом мы провели диалог о современном кино на литовском радио, я пригласил его на фестиваль «Зеркало» памяти Тарковского в Иваново и Плес. Уже этого было достаточно, чтобы счесть поездку не зряшной.

Вильнюсская программа называлась «Новая Европа – новые имена». В ней участвовали молодые режиссеры из восточноевропейских стран; некоторые из них только недавно вступили в Евросоюз, другие пребывают в статусе кандидатов. Это значит, что, например, Сербия или Босния могут быть представлены в этом конкурсе, вероятно, и Украина тоже, но не Россия,

поскольку в ближайшем историческом будущем перспектива политического объединения с Европой ей не светит. Зато в жюри – очевидно, для большей объективности – были собраны эксперты из стран, не входящих в зону «новой Европы», тут и русским нашлось место.

Имидж Kino pavasaris формировался из впечатлений о публике, программе и организации. Было видно, что фестиваль нужен городу, он покрывал практически полугодовой артхаусный репертуар и собирал полные залы, особенно на западные фестивальные хиты. По статистике фестивальные показы (проходящие также в других городах Литвы) посещают более ста тысяч человек, и с каждым годом эта цифра растет. Формула, предложенная кураторами – «кино эмоций», – оказалась вполне привлекательной и для синефилов, и для более широкой публики. Организация тоже была на уровне, а вот чего не хватало на фестивале – это атмосферы, которую просто невозможно создать в мультиплексе, где пахнет попкорном (проблема, хорошо знакомая по ММКФ).

«Смена королей», режиссер Игнас Мишкинис

Парадоксально, но новая Европа живет старыми болезнями. В программе, особенно поначалу, заметен был уклон в проблемы немолодых, не очень благополучных людей: а это значит – алкоголизм, хвори, чаще всего онкологические, у женщин – чаще всего рак груди. Действие многих картин хотя бы частично протекает в больницах. Так что показанный на открытии литовский фильм «Смена королей» (Karalių pamaina) режиссера Игнаса Мишкиниса оказался типологическим: драма нечистой совести разыгрывается в больничных коридорах и палате, в которой держат под надзором полиции военного преступника. Эта картина участвовала в конкурсе «Балтийский взгляд», а выиграл его наш соотечественник Виталий Манский, представивший уже достаточно знаменитый фильм о Северной Корее «В лучах солнца». В нем больничная палата сумасшедшего дома расширяется до

«Соблазн», режиссер Агнешка Смочиньская

масштабов целого государства, но этот экстраординарный киноопыт – тема отдельной статьи.

Вернемся к «Новой Европе…» с ее депрессивным социально-психологическим фоном. Героиня словацкого фильма «Новая Эва» (Eva Nová) – экс-кинозвезда эпохи социализма – пытается бороться со старостью, алкогольной зависимостью и отчуждением сына, граничащим с ненавистью. Режиссер Марко Шкоп пригласил на эту роль Эмилию Вашариову, звезду старого чехословацкого кино, мифология которого подпитывает этот камерный сюжет. «Вальпургиева ночь» (Noc Walpurgi) Марцина Борткевича – психоаналитическая студия, в которой раскрывается драматическое прошлое оперной дивы, бывшей узницы нацистского концлагеря. «Хорошая жена» (Dobra zena; режиссерский дебют известной сербской актрисы Мирьяны Каранович) – феминистская драма, героиня которой обнаруживает преступную изнанку военных подвигов своего мужа в не столь давние времена этнических чисток. Не будет сильным преувеличением сказать, что женские судьбы, погруженные в исторический контекст, образовали ключевой сюжет конкурса.

Настоящей звездой фестиваля стала Михалина Ольшанская – молодая актриса, делающая яркую карьеру не только в родной Польше, но также в Чехии и в России. В Вильнюсе показали два конкурсных фильма с ее участием. В польском «Соблазне» (Córki dancingu; режиссер Агнешка Смочиньская), роскошном ретро-мюзикле на материале поп-культуры 1980-х, Ольшанская играет русалку-вампира. В чешской картине «Я, Ольга Хепнарова» (Já, Olga Hepnarová; режиссеры Петр Казда и Томаш Веинреб), черно-белом реконструкте 1970-х, – знаменитую преступницу Хепнарову, которая похоронила под колесами автомобиля восемь человек и так выразила свое неприятие общества,

«Вальпургиева ночь», режиссер Марцин Борткевич

где подавляются интеллект, личность, меньшинства, всякое проявление свободы и инакомыслия. В России об Ольшанской говорят в связи с предстоящей премьерой фильма Алексея Учителя «Матильда», где она сыграла Кшесинскую. Со времен Беаты Тышкевич и ее современниц в польском кино не было таких ярких женских лиц в сопровождении прекрасной пластики и драматического таланта.

Еще одна картина конкурсной программы поднималась над остальными – болгарская «Жажда» (Jajda, режиссер Светла Цоцоркова). Это выполненная в благородной классической традиции драма из жизни простых людей, борющихся не только за выживание, но за свое достоинство и право на любовь.

Больших проблем с распределением призов у жюри не было. Главный мы разделили между чешским и болгарским фильмами, польский поощрен наградой за режиссуру. Все три картины свидетельствуют, что восточноевропейский кинематограф жив. Несмотря на все трудности эпохи глобализации, он сохраняет свою региональную специфику, но в то же время обновляется и осваивает универсальный современный киноязык. ◆

КОММЕНТАРИИ

ЧЕРЕЗ ЗАПЯТУЮ

Евгений Гусятинский

СИНДРОМ РЫНКА

Роман Гутек, основатель отличного синефильского кинофестиваля во Вроцлаве, который проходит в единственном в Европе артхаусном мультиплексе, недавно рассказал мне, что собирается немного оставить это мероприятие ради нового начинания – фестиваля или, вернее, антифестиваля где-то в глуши, чуть ли не в лесу на границе Польши и Литвы или Польши и Белоруссии, точно не помню. Он называется Slow Film Festival и будет идти намного дольше стандартных десяти-одиннадцати дней.

Что там будет? Минимальное количество фильмов (в день – по сеансу), никакого бизнеса, лишь свои люди в качестве зрителей, максимум общения с авторами, публикой или даже с каждым ее представителем отдельно, а также уроки кулинарии, прогулки на свежем воздухе, пикники на траве. Неспешность, подлинность. Неплохая панацея от магистральной фестивальной тенденции, связанной с ориентиром на глобальную или хотя бы региональную индустрию и аудиторию, которая непременно должна быть широкой.

Предположим – не только из ностальгических соображений, – что расцвет фестивального движения приходится на эпоху, когда еще существовал водораздел даже не столько между авторской и массовой культурой – там границы были и остаются плавающими, – сколько между типами потребления и типами зрителей, еще не смешавшимися в одном и том же кинозале, который еще не стал мультиплексом и не переместился в молл.

Современный маркетинг и его сказочные технологии, незаметно начавшие определять фестивальную политику, а также и кинокритику, делают все, чтобы один и тот же человек через запятую покупал самые разные, онтологически никак не пересекающиеся вещи, иногда наперекор его личным индивидуальным вкусам. Понятно, что такая одновременная принадлежность к самым разным этажам культуры и общества – лишь иллюзия бесклассовости в по-прежнему

классовом обществе, чисто символическая штука, которая важнее самого товара и продается в первую очередь. Понятно и то, что одинаковый массовый спрос на высокое и низкое может быть лишь в том случае, если и то и другое усредняется и теряет что-то в ценностном плане. Это и есть тот самый арт-мейнстрим, который оккупировал большинство кинофестивалей и подменил собой настоящее разнообразие. Закономерно и то, что теперь его успешно производят те же самые люди, которые двадцать – двадцать пять лет назад считались новыми авторами, новыми радикалами и т.д. Коэны, Тарантино, Содерберг, Кроненберг, даже отчасти фон Триер с Дарденнами и многие другие из той же каннской обоймы. Они не стали снимать хуже или лучше. Они стали снимать для качественно другой аудитории, в том числе фестивальной, профессиональной и кинокритической.

Сегодня один из основных показателей успешности фестиваля – это число проданных билетов, которое непременно из года в год должно расти. Если рост происходит, значит, может расширяться и фестиваль, увеличивая свой бюджет и показывая еще больше фильмов. Хотя куда уж больше? И каких фильмов? Количество действительно важного, выдающегося кино, меняющего язык и взгляд на реальность, из года в год не меняется – этот коэффициент стабильно невелик вне зависимости от того, есть ли кризис в кино или нет, много ли там денег или мало. Однако неписаный природный закон, что искусства много не бывает, давно отброшен ради рыночной идеи о том, что современный фестиваль обязан показывать массу всего. Это уже размывает критерии отбора и в принципе противоречит кураторским представлениям, субъективному выбору, экспертной нерыночной оценке.

Если же бокс-офис фестиваля не увеличивается, то фестиваль уже не считается удачным, даже если в его полупустых залах показывают еще никому не понятных гениев, которые тому самому глобальному маркетингу или (пока) не поддаются, требуя особого индивидуального подхода, или активно ему сопротивляются. На самом деле только их фильмы отражают реальный процент синефильской публики, потому что на них зрители приходят сами, на свой страх и риск, в лучших старых традициях предвкушая встречу с неизвестным. Процент этот довольно маленький и не меняется десятилетиями. Все самые сложные, трудные некоммерческие фестивальные картины всегда плетутся в хвосте списков зрительских голосований. Это нормально и даже правильно. Важный нюанс лишь в том, что лет тридцать- сорок назад другой публики на фестивалях практически не было и фестивали всецело принадлежали им, теперь же их дом им не принадлежит и они там меньшинство. Эпоха фестивалей, создававших аудиторию, заканчивается, когда количество зрителей переваливает за сотни тысяч. После этого происходит обратный процесс: разные типы публики, смешиваясь, приходят к качественному усреднению и начинают подспудно навязывать фестивалю свои предпочтения. И – тем самым – его формировать.

Этот риск существует не только на локальных фестивалях, коих большинство и которые проходят прежде всего для зрителей, но и в Канне, где

билеты не продаются. Просто Канн, как и Берлин, Торонто или «Санденс», ориентирован на глобальную аудиторию и давно уже показывает в основном только то, что и так везде выйдет в прокат. И даже оценивает это с точки зрения аудитории или, вернее, индустрии, находящейся с аудиторией по одну сторону баррикад. В главном жюри Каннского кинофестиваля кинокритик в последний раз сидел двенадцать лет назад – и кажется символичным, что это был последний год Жиля Жакоба и первый год Тьерри Фремо.

То, что с каждым годом кинофестивалей становится все больше, а общее их количество уже неисчисляемо, отчасти миф и заблуждение. Потому что 99 процентов этих фестивалей абсолютно одинаковы и показывают приблизительно одно и то же кино в приблизительно одних и тех же программах для приблизительно одного и того же типа аудитории. Кураторство там вытесняется маркетингом и уже неотличимо от него: то, как фестиваль преподносит, рекламирует, раскручивает фильмы, превращая их при удобном случае в пакетные ивенты и дополняя всякими бонусами, его интерфейс и дизайн едва ли не важнее контента и уж точно куда более эффективны в плане привлечения зрителей, нежели сами фильмы, имена режиссеров и уж тем более критические тексты.

От такого фестивального глобализма, по линейке уравнивающего киноландшафт и киноаудиторию, уже действительно хочется в лес. Вот протестующие синефилы и ударяются в радикальный обскурантизм, возвышая фильмы, которые не видел и не увидит никто, пестуя офф-офф-мейнстримных авторов, стабильно игнорируемых фестивальными мейджорами, и тем самым подавая им важный сигнал. Достойнейшее дело, но и здесь случаются курьезы и эксцессы.

Берлинский «Форум» – лучшая, единственная по-настоящему кураторская программа этого фестиваля. Но почти каждый год главный берлинский конкурс в последний момент берет какой-нибудь типично «форумский» фильм – как бы с целью показать, что и он тоже за странное неидентифицируемое арткино. Похоже на квоту. И ежегодно именно эта «белая ворона» предсказуемо получает в Берлине приз Альфреда Бауэра – за инновации и развитие киноязыка.

Последний раз его получил Лав Диас за свой новый фильм, взятый, кажется, в конкурс Берлина исключительно потому, что Диас уже синефильская и фестивальная звезда. Хотя в контексте творчества Диаса никаких инноваций в его фильме нет. Просто, видимо, берлинское жюри в массе своей впервые сидело в зале почти десять часов подряд, да еще и на медитативном филиппинском фильме.

Диас давно уже интереснейший радикальный режиссер, и, надеюсь, подобными призами его не испортишь. Хотя такая институализация загоняет его в арт-гетто еще сильнее, чем бытование в узких, но свободных кругах настоящих знатоков и ценителей. И это еще один неартикулированный вызов, который современный глобальный фестиваль, а вместе с ним и зритель бросает современному автору. ◆

МУЛЬТИВИДЕНИЕ ИЛИ ОПЕРА?

Каким будет кино в 2050 году

В рамках Future Day в Московской школе кино прошел «круглый стол», посвященный кинематографу будущего. В обсуждении приняли участие доктор филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета Любовь Бугаева, шеф-редактор раздела «Кино» портала Colta.ru Василий Корецкий, заместитель директора Московской школы кино Анна Шарова, кинорежиссер Алексей Попогребский. Модератор дискуссии — сценарист, редактор, киновед, куратор программы «Современное кино» Всеволод Коршунов.

Всеволод Коршунов. Я попробую нарисовать картину кино условно 2050 года. А вы скажете, согласны вы с этой моделью или нет. Итак, кино 2050 года: кинотеатры закрыты, остается по одному кинозалу в больших городах, где показывают фильмы древних форматов типа DVD и Blu-ray. Люди смотрят кино в одиночестве с помощью мобильных устройств. Мир охватывает мультивидение – соединение кино, телевидения, мессенджеров, социальных сетей. Курс фильмопроизводства введен уже в детских садах. Создание кино становится обязательным навыком, как чистописание и чтение. Фильмы длятся от тридцати секунд до трех минут и заменяют короткие сообщения и статусы, передающие настроение. Кинопрофессии не исчезают – сценаристы и режиссеры делают фильмы-статусы для публичных людей, как сегодня нанятые сотрудники ведут twitter-аккаунты политиков и звезд. А вот операторы оказались на грани вымирания. Фильмы создаются из готового банка образов. Нужно лишь включить программу и назвать ключевые слова: солнце, облака, небоскреб и т.д. Планету охватила эпидемия синефилии – любовной привязанности человека к компьютерной программе, которая

воспринимается как живой объект. Журналисты хоронят телевидение как изжившее себя. В разных уголках земного шара собираются стихийные «круглые столы»: «Какой будет экранная культура будущего?»

Вот такая картина. Согласны ли вы с этим? Или у вас совершенно другое ви́дение кино будущего?

Любовь Бугаева. Во-первых, все зависит от ныне действующих режиссеров. Если они попытаются предложить альтернативу – фильмы, которые смогут воздействовать на мозг так, как транскраниальная магнитная стимуляция; если они добьются большей точности и смогут создавать различные визуальные эффекты и определенные ощущения, то тогда, конечно, человек как существо ленивое все-таки не будет подвергать себя таким радикальным экспериментам, как магнитная стимуляция. Но я считаю, что в любом случае будут развиваться энактивные медиа. Энактивное кино и литература – то, что использует интерфейс «мозг-компьютер». Это означает, что существует прибор, который считывает сигналы мозга. Он соединен с компьютерной программой, она обрабатывает эти сигналы и учитывает их, например, при чтении книги. Представим, что вы читаете книгу с экрана монитора, на голове у вас прибор, который настроен именно на ваше восприятие. Во время чтения вы не делаете никаких интерактивных выборов, просто переходите из одного эмоционального состояния в другое. Прибор улавливает эти состояния и соответствующим образом модифицирует сюжет. На сегодняшний день таких модификаций около ста пятидесяти. И это количество, естественно, можно увеличить. Таким образом, одну и ту же книгу можно будет читать несколько раз. То же самое и с кино. И мне кажется, что это действительно будет развиваться.

Следующий шаг – это инвазивные или неинвазивные транскраниальные методы воздействия. Зритель хочет сильных ощущений. А эти методы будут давать такое переживание, которое зритель другим способом получить не сможет.

До попытки вытащить фильмы из мозга человека во время сна мы дойдем не скоро, поскольку визуально картинка совпадает только на 70 процентов, но даже если она совпадет, иногда она совпадает больше на 90 процентов, все равно нарративную цепочку еще никто не научился вытаскивать из сознания во время сна. И поэтому это еще остается делом более отдаленного будущего.

Всеволод Коршунов. Уже будет на дворе 2100 год.

Любовь Бугаева. Да-да…

Всеволод Коршунов. Или 2150-й.

Василий Корецкий. Я сделаю небольшое отступление в историю кино. Кинематограф в свое время появился как оружие массового поражения, как называет его Сокуров. Кино было тем нечто, что «бьет по мозгам» и совершенно сносит голову зрителю. Собственно, для этого ранний кинематограф аттракционов и создавался. И сейчас во многом голливудское кино является таким же кино аттракционов, таким

ударом по голове: сильный эффект в сочетании с монтажом, экшном, погоней – это производило и производит достаточно сильное впечатление. Так же, как сейчас фильмы в 3D и IMAX, когда все поле зрения занимает экран. И я думаю, что тенденция на все большее овладение сознанием зрителя будет расти.

Естественно, существует рынок для кино, которое работает в старом формате, когда множество людей сидят в зале и не могут выйти. Это важно, потому что, когда смотришь фильм на гаджете, ты в любой момент можешь выпасть. Почему сериалы, например, сейчас так популярны? Они короткие. Средняя серия длится полчаса. Это вполне можно между делом посмотреть. Мы сейчас все дома смотрим фильмы (которые нужно бы посмотреть в кинотеатре), длящиеся два-три часа, в два приема. В кино я, естественно, смотрю от начала и до конца, потому что я не могу уйти. И это совершенно другое восприятие времени. Конечно, фильм, созданный для кинотеатра, не может быть воспроизведен в том же качестве и с тем же эффектом на гаджете. Может быть, с проектором или на большой плазме это сопоставимо со зрелищем в кино. Поэтому я думаю, что будут отдельно развиваться другие медиа, которые не будут называться кинематографом. Возможно, развиваться не так быстро.

Я постоянно, раз в пять лет, сталкиваюсь с разговорами о какой-то революции. Например: революция, что вот у нас интерактивный сериал – как скандинавские проекты, когда идет игра интерактивная, люди бегут по городу, звонят, сами формируют сюжет и т.п. Но это разовые, отдельные истории. Они не становятся всеобъемлющим трендом.

Что произошло с 3D, с изображением 48 кадров в секунду, которое пытался делать Питер Джексон? Оно не очень приживается, потому что у человека есть такая вещь, как аккомодация. Аккомодация глаза, аккомодация сознания. Любой эффект перестает действовать. К тому же фильмы в 3D не всегда работают, так как при съемках должны быть учтены многие моменты. Должны быть глубинные мизансцены, необходим особый характер освещения. В итоге какие можно назвать фильмы, реально работающие с 3D? «Великий Гэтсби», пожалуй, с его выразительными глубинными мизансценами и тонкой операторской работой.

Люди отказываются от 3D, перестают ходить на него, потому что цена билета выше, а эффект, в общем-то, такой же. В Америке год назад сборы 3D сравнялись со сборами 2D.

Почему возникло 3D? С переходом на 3D связан отказ от пленочной проекции и от съемки на 35-*мм*. Отказ от пленочной проекции – очень важный рыночный инструмент сегрегации. Примерно то же сделали нацисты во Франции, захватив ее киноиндустрию в 40-х годах. Они запретили хождение узкопленочных форматов, на которых существовало огромное количество французских фильмов, демонстрировавшихся в провинции, в деревнях. Это было коммерческое решение. Таким способом кинотеатры вынуждены были покупать только те фильмы,

которые снимались уже в то время и в нужном формате. Французы ничего с этого не имели. А деньги поступали в ведомство Геббельса.

То же самое с установкой проектора для 3D. Для России это ерунда, потому что при строительстве нового кинотеатра там сразу устанавливается цифровой проектор. В Америке существуют кинотеатры, в которых по шестьдесят лет стоит аппарат в рабочем состоянии. Зачем его обновлять? Непонятно. Но фильмы начинают показываться в 3D, кинотеатр, если только это не сетевой кинотеатр огромного мультиплекса, не может себе позволить цифровой проектор, потому что ему нужно брать для этого кредит. Что в этом случае делает Голливуд, так как это все исходит оттуда? Голливуд учреждает третью сторону, некую контору, которая снабжает кинотеатры установками: серверами и цифровыми проекторами. Кинотеатр не может платить за это. Деньги вычитаются со студии, то есть студия сама себе, условно говоря, платит. И некий процент со сбора фильма отчисляется студией этому поставщику оборудования. Но при этом, так как техника цифровая, количество показов и залы для показа жестко регламентируются.

То есть студия имеет тотальный контроль над прокатом, о чем мечтает любой дистрибьютор. Никаких показов для друзей, никаких перемещений фильма из зала в зал. Все четко просчитано. Более того, если вы на этом оборудовании показываете фильм, снятый компанией, которая не входит в соглашение, то процент поставщику оборудования платите вы. Соответственно вы просто не показываете такие фильмы. Условия таких сделок не оглашались. Но по инсайдерской информации, которая сливалась в тот момент, когда происходила массовая переустановка, в некоторых случаях условием было уничтожение пленочного проектора, который стоит в кинотеатре. Инициаторами процесса выступали Кэмерон и Лукас, которые владеют компаниями по цифровой обработке изображения.

Все, что происходит в кино, – это всегда бизнес. Вы можете придумать что угодно высокохудожественное, но должны как-то доставить свой контент до потребителя, и каналы эти дорогие.

Для нашей темы важно обсуждение того, как влияет на киноиндустрию отсутствие порога вхождения в бизнес. Потому что раньше, чтобы стать кинорежиссером, нужно было пройти некий путь в институции, потом получить минимальные деньги, потому что пленка – это дорого, химическая обработка – очень дорого. Зато потом фильм автоматически выходил в прокат, потому что нет смысла вкладывать деньги в картину, чтобы в дальнейшем ее не показывать. Сейчас такого порога нет: вы снимаете фильм, он никуда не выходит, потому что расходы на дистрибуцию во много раз превышают расходы на производство фильма. В результате просыпается синефилия. Синефилия – это не просто любовь к кино, это любовь к кино, которая отрицает критерий так называемого хорошего вкуса. Объектом синефилии всегда являются фильмы маргинальные, фильмы режиссеров второго эшелона с точки зрения текущей моды, нечто заново открытое, нечто

неожиданное, нечто плохое, которое расценивается как хорошее и потом входит в мейнстрим. Соответственно для синефилии эта ситуация открывает, как мне кажется, широчайшие перспективы.

Всеволод Коршунов. А не утонем мы в этом потоке дурновкусного кино, в этом потоке графомании от кино? Не дискредитирует ли это вообще сам процесс кинопроизводства, процесс киносмотрения, не будет ли это чем-то таким, как блог?

Василий Корецкий. Мне кажется, вы переоцениваете культурную значимость кино, потому что кино все же искусство молодое по сравнению с литературой и изобразительным искусством. И здесь нет критерия – хорошее или плохое. Искусство может работать или не работать по миллиону разных причин. То же самое с понятием «вкус» в кино. Оно очень сильно меняется. Как и вообще представления о том, что можно, а что нет.

Всеволод Коршунов. Анна, вот мы в школе учим людей делать кино. И есть те, кто делает свое кино, выкладывает его на YouTube, оно имеет свою аудиторию, своего потребителя. А нужно ли вообще учить кинематографу, если демократизация кинопроизводства дошла до того, что любой человек может снять кино на iPhone, смонтировать в элементарной монтажной программе, выложить в YouTube? Может быть, это «кино на коленке» – та кислота, которая разъедает кинообразование?

Анна Шарова. Я думаю, что кино лет через тридцать пять – сорок станет тем, что сегодня есть опера. То есть то кино, что мы понимаем не под тем, что слили в YouTube или еще куда-то, а то, которое есть некая культура. Мне кажется, будет именно разделение по потреблению; возникнет элитарное потребление. И соответственно актеры, которые будут сниматься в этом элитарном продукте, могут получать фееричные гонорары. И будет даже не кино, а контентное потребление для всех

и вся по всем поводам: начиная с инструкции езды на каком-нибудь «лёте» и заканчивая тем, как кормить малыша. Очень многие родители уже с младых ногтей приучают детей потреблять эту лабуду именно таким образом на планшетах. Кино тем не менее будет развиваться, но для более узкой аудитории.

Василий Корецкий. Это уже происходит, когда люди специально едут на фестиваль, чтобы посмотреть архивные фильмы в пленочной проекции. То же самое в Москве происходит в кинотеатре «Пионер». Там часто показывают фильмы на DCP, но это копии с пленки, которые несут все пленочные артефакты, характер изображения. Хотя сейчас зритель не может уже отличить пленку от «цифры». Он привык к цифровой сверхрезкой картинке.

Всеволод Коршунов. Мы говорим сейчас все-таки про модель Люмьеров. Люмьеры, в отличие от Эдисона, предложили коллективный просмотр, а Эдисон настаивал на индивидуальном просмотре. И начиная годов с 70-х, мы наблюдаем медленный, но верный реванш Эдисона и его модели кино. Сегодня зритель готов кино смотреть и индивидуально на гаджете, и в кинотеатре со всеми. Как вы считаете, этот баланс между индивидуальным и коллективным просмотром изменится?

Василий Корецкий. Мне кажется, оппозиция Люмьеры – Эдисон несколько искусственна и создана прессой, которая ежегодно хоронит кино, а на следующий год оно возрождается. Во времена Люмьеров киноэкран часто висел посреди зала, на нем проекция, которая может быть с обеих сторон: здесь зрители, там зрители. Все курят. Ничего не видно. Источник света должен быть достаточно сильным, чтобы пробиваться сквозь табачный дым. Все разговаривают, отпускают комментарии, и часто еще есть ведущий, как в японском кино бэнси, который озвучивает-комментирует фильм. Это вот такое люмьеровское кино.

А вариант Эдисона – когда ты полностью изолирован, смотришь в окуляр, на голове наушники, ты, в принципе, в состоянии не очень раздражительной депривации.

Что значит коллективный просмотр сейчас? Можно обсуждать фильм с друзьями. В кинотеатре всегда сидит компания, которая комментирует происходящее на экране. В этом прелесть похода в кино в спальном районе: смотришь фильм с народом, народ отпускает шутки, часто это смешно и интереснее, чем просто смотреть голливудский фильм. При этом есть практика, когда все сидят как мертвые и смотрят кино совершенно замерев. Даже эсэмэс нельзя написать.

Всеволод Коршунов. А я очень люблю чопорные фестивальные показы, когда чувствуешь себя частью тысячеликого организма. Все хлопают в каких-то местах, и ты вместе с этой аудиторией или, наоборот, ей противостоишь.

Василий Корецкий. В кинотеатре включается феномен времени. Есть фильмы, которые сознательно сделаны как time-consuming art, когда ощущаешь, что у тебя этот фильм отнимает время. Я смотрел в Питере фильм Лава Диаса «От предшествующего», который длится почти пять с половиной часов. Пришел, посидел, прикинул примерно, что действие еще час будет развиваться, пошел позавтракал, вернулся, а там так же шумят джунгли. А есть кино, которое, наоборот, стремится это ощущение времени уничтожить. Мне кажется, деление может проходить по этой категории.

Всеволод Коршунов. Медленное кино и быстрое кино.

Василий Корецкий. Оно не обязательно быстрое. Это кино, которое дает экзистенциальный опыт проживания жизни в зале. Ты физически ощущаешь время, когда смотришь фильм четыре часа. Четыре часа вытащены у тебя из жизни, ты их мог потратить иначе. Это серьезный экзистенциальный выбор – потратить четыре часа на кино.

Алексей Попогребский. Я недавно задумался: вот идем мы смотреть кино, покупаем диск или скачиваем фильм и в первую очередь смотрим на хронометраж. Час сорок, час сорок пять, два, два двадцать… Нет, два двадцать – это уже слишком, отложу на потом. Два часа просмотра физически выматывают, даже если это интересное кино. Но при этом что происходит, когда выходит второй сезон «Карточного домика» и «Во все тяжкие»? Мы включаем его и теряем день жизни. Мы готовы часами смотреть колбасу из сериалов, но при этом длинный фильм, даже самый развлекательный блокбастер, утомляет.

Всеволод Коршунов. А не связано ли это с тем, что сериалы и вообще телевидение не настаивают на полном погружении зрителя в экранное действие? Там включается принцип фонового просмотра и даже прослушивания.

Любовь Бугаева. Все зависит от того, какие ситуационные модели обыгрываются. Когнитивисты сказали бы, что в сериалах имеются простые ситуационные модели, которые есть в наших фреймах. И нам не составляет большого труда их декодировать. В драматургии фильмов

задействованы совсем другие ситуационные модели, которые зритель не может быстро извлечь из памяти и расшифровать. Нужно напрячься. Нужно натренировать зрителя. Тогда у него будут постепенно закладываться в память другие ситуационные модели, и на основании их он сможет дальше расшифровывать. В принципе, хороший сериал может к этому подвести, он может усложняться по мере смотрения, и тогда зритель будет постепенно переходить на более высокую ступень. А если сразу допускать зрителя к смотрению серьезного кино, то он может быть к этому не готов, так как в его памяти еще нет этих моделей.

Василий Корецкий. Но это другое переживание: ты можешь прийти и забыться, а можешь прийти поработать. Вот вы сказали про усложнение. В сериале «Прослушка», например, поздние сезоны построены так, что нельзя включиться в сериал с нуля, здесь идут постоянные отсылки к историям из предыдущих эпизодов и происходит ритмическое ускорение.

Всеволод Коршунов. А что, по-вашему, требует кинематограф будущего от профессионала? Каким мы видим профессионала, выпускника киношколы через три-пять лет? Понятно, что правильные киношколы ориентируются сегодня не только на ситуацию прошлого опыта и не только на ситуацию современности, но и пытаются моделировать будущее.

Алексей Попогребский. Я думаю, что база остается одна. Когда мы пытались сформатировать программу курса «режиссура», то главная задача была следующая: где бы ты ни выступал, все равно ты рассказчик историй. Сейчас индустрия предлагает программы превизуализации и софт (продается уже софт по «Труби», по «Снайдеру») – все это так или иначе заточено на то, чтобы помочь рассказать историю. Собственно, «Труби», «Снайдер» на этом и построены. Как дать зрителю то, что он хочет получить, но не тем способом, который он ожидает. А дальше все упирается в то, что либо ты можешь это делать в разных ситуациях, либо не можешь и просто занимаешься прикладным искусством. Для меня загадка, как люди снимали кино без видеоконтроля, плейбека и даже без мобильных телефонов как-то организовывали кинопроизводство. И, черт возьми, неплохие фильмы умудрялись делать.

Всеволод Коршунов. А разве классический нарратив не уходит из кино сегодня? Мы видим пунктирную, совершенно необязательную историю в блокбастерах. Зритель во время просмотра может входить, выходить из зала, ходить за колой и попкорном, общаться, звонить. История в этих фильмах вторична по отношению к аудиовизуальному зрелищу. Есть ли у вас ощущение, что нарратив вытесняется? Я разделяю мнение Фей Данауэй, которая говорила, что ей неинтересно ходить в кино, потому что сказочки, которые предлагает кино для четырнадцатилетних, она уже видела, а драмы в кино уже нет. Как вы считаете, вернется ли классическая история, классическая драма в большое кино рано или поздно?

Василий Корецкий. Надо сказать, что в тех голливудских фильмах, которые действительно становятся культурными событиями и хитами, есть истории. Это вопрос отношений режиссера со студией, с продюсерами. Если продукт сделан для четырнадцатилетних, то зачем там классический голливудский нарратив? Конечно, классический нарратив уходит из европейского авторского кино, но все равно какой-то способ рассказывания историй остается. Остается начало, середина и конец, динамика. Даже у Вирасетакуна есть нарратив, просто это микроистория. Так называемые безнарративные фильмы, где история разбита на осколки, на диалоги, на фрагменты, все равно создают некий аффект. Вот что важно.

Любовь Бугаева. Хорошо, что вы заговорили об аффектах. Наше сознание в принципе нарративно. Знаменитый пример Кермоуда: часы говорят «тик-тик». Но мы ведь не говорим, что часы сказали «тик-тик». Мы говорим, что часы говорят «тик-так». То есть нам хочется даже в монотонном звуке часов увидеть мини-историю, которая придет к своему концу, чтобы был «тик», а потом «так». Наше сознание даже там, где нет никакого нарратива, будет стараться увидеть сюжет. Это во-первых.

Во-вторых, развитие истории может происходить на нескольких уровнях. Первый уровень сериальный, где история разворачивается прямо на глазах у зрителя. А в каком-то более серьезном фильме она развивается уже на другом уровне – мифологическом. Может быть, это знаменитый миф «Красавица и чудовище», который раскрывается через, казалось бы, бессвязный набор картинок и отсутствие больших диалогов. Но есть еще и третий уровень, символический, где все будет стремиться, например, к смерти.

Могут развиваться несколько линий сразу: история и аффективная линия, которая, возможно, не всегда будет совпадать с вербальным

диалогом или с картинками, но она планируется режиссером. Это эмоциональное переживание имеет свой сюжет, который и образует нарратив, что приведет вас к какому-то концу, к разочарованию или, наоборот, к катарсису.

Алексей Попогребский. А я сейчас думаю про музыку в кино. Раньше главным источником заработка для атональных композиторов было голливудское кино. Если посмотреть, послушать партитуры для фильмов Хичкока, то это практически атональная музыка. Херрманн прославился тем, что авангардную на тот момент музыку ввел в массовое кино. Сейчас есть фильмы Майкла Бея, где частота склеек на единицу времени зашкаливает, а партитура основана на игре симфонического оркестра. Это же архаика полная. Мы говорим, что современные технологии вымывают все традиционное, нарратив, живые актеры у нас засемплированы, оцифрованы в 3D-модели, а люди водят смычками по скрипкам, и мы слышим канифоль. И это признак действительно дорогого голливудского скора. Я думаю, что крупнобюджетное голливудское кино от нарратива никуда не уйдет, потому что сознание так устроено: нам хочется знать, что герой пошел, завалил мамонта, потом вернулся и имел женщину. Я думаю, что от точки А до точки Б мы должны как-то пройти, а истории, снятые за большие деньги, сводятся именно к этому – к мамонту и женщине.

Василий Корецкий. Индустрия всегда не очень хорошо относится к зрителю. Считается, что зритель сам хочет того, что ему предлагают, а на самом деле зритель потребляет это из-за отсутствия альтернативы. Есть примеры, когда фильм совершенно нетипичный, идущий вразрез с представлениями о качестве или о традиционном нарративе, оказывался успешным. «Ведьма из Блэр» – фильм, который снят на чудовищную камеру, ничего не понятно, что происходит, а фильм становится

хитом. Или из последнего – «Убрать из друзей», Unfriended. Это desktop-триллер. Все происходит на экране макинтоша. Там нет никакой игры, это все совершенно новая реальность, новая драматургия.

Алексей Попогребский. Я все-таки возражу. Возвращаясь к музыке, к тому, что называлось alternative в Америке. Я как раз жил там в 92-м году, это действительно была альтернатива, нужно было одеваться соответствующим образом, немного выбиваться. А потом это все превратилось в мейнстрим. Самая большая полка в магазине была alternative. Я думаю, что это матрица, чудище «обло, стозевно и лаяй». «Ведьму из Блэр» купили и вложили в пятьдесят раз больше денег в промо.

Василий Корецкий. Понятно, что можно раскрутить что угодно и прибавочная стоимость делается не на производстве, а на маркетинге.

Всеволод Коршунов. Я сейчас думаю про новые формы: «Ведьма из Блэр», «Паранормальное явление», «Убрать из друзей». При всей инновационности они не уходят от главного принципа кино. Наррация не обнажена, автора как бы нет. Мы все, Подглядывающие Томы, оказались один на один с историей, она как бы не рассказывается, автор не выдает своего присутствия. Как только автор начинает себя обнаруживать – это уже другая форма, создание дискомфорта для зрителя, системы блокировок. Все странные и модные фильмы эксплуатируют этот базовый, очень старый принцип.

Василий Корецкий. Мы уже переходим к другой очень важной проблеме – сверхпопулярности документального кино в последнее время.

Всеволод Коршунов. Сохранится ли это в будущем? И чем это объясняется?

Василий Корецкий. Объясняется просто. Это непосредственное переживание мира. Когда смотришь документальный фильм, видишь ситуацию, тебя цепляет то, что она драматургическая, но ты понимаешь, что этой драматургией является сама жизнь. Во-первых, ее легче ассоциировать с собой, ты обнаруживаешь, что жизнь столько же интересна, сколько интересен вымысел.

Любовь Бугаева. Но это реальное событие снимается не нон-стоп. Там есть драматургия, режиссер.

Василий Корецкий. Документальное кино снимается по-разному. В последние несколько месяцев я взял интервью у многих русских документалистов. Задавал один вопрос: «Что для вас реальность?» Многие из них ушли в игровое кино или пришли из игрового кино. И они говорят: «Реальность – это момент судорожной красоты». Они описывали это разными словами, но смысл такой, что они видят что-то и не понимают, как это получилось у них на экране. У них есть непосредственное ощущение, что соприкасаются с тем, что можно назвать реальностью. Максимальное включение, которое невозможно придумать. И они пытаются даже в игровые свои фильмы это внести.

Любовь Бугаева. А американские документалисты почему-то не хотят уходить в игровое кино. Синтия Уэйд сказала, что для нее документальное кино выше, чем игровое, поскольку она выстраивает там свою драматургию.

Василий Корецкий. Документалист может работать двумя способами. Прийти в институт или учреждение, отснять огромное количество чистого футаджа, а потом на монтаже сложить историю из того, что получается. Это один подход. Есть документалисты типа Валерии Гай Германики, которые видят ситуацию и могут в нужный момент ситуацию подтолкнуть. Тут возникает режиссура.

Любовь Бугаева. Это происходит, если они торопятся. Лора Пойтрас и Синтия Уэйд, например, сживаются со своими героями. Когда Синтия Уэйд снимала документальный фильм о женщинах, больных раком, «Понедельники в Расине», она подружилась со своими героинями. Фильм рассказывает историю одной парикмахерской в Нью-Йорке, где раз в неделю делают бесплатные стрижки для женщин, прошедших химиотерапию. Съемки длились полгода, и Синтия стала незаметным глазом и камерой, которая снимала все, что происходило, а потом смонтировала отснятый материал, и получилась очень драматичная история.

Василий Корецкий. Это называется «муха на стене», когда ты живешь с героем, он просто перестает тебя замечать и ты фиксируешь его жизнь. Поэтому некоторые из режиссеров уходят в игровое кино. А некоторые уходят по морально-этическим соображениям. Дворцевой, например, ушел в игровое кино, потому что стал сближаться со своими героями слишком сильно.

Всеволод Коршунов. Алексей, а зачем вы учите режиссеров-игровиков целый год документальному кино? Им ведь игровое кино предстоит снимать.

Алексей Попогребский. Во-первых, чтобы не врать потом себе. Потому что, если ты занимаешься электронной музыкой, не помешает слушать, как звучит живая акустика. Наши перцептивные аппараты изначально развились и подстроились под то, что естественным образом нас окружает, чтобы мы в этой среде ориентировались и выживали. Во-вторых, чтобы выходить за пределы своего обычного окружения. У нас второе задание так и называлось: «Если бы не это задание». Обстоятельства или место, в которых я бы не оказался, если бы не это задание. Все, что я перечисляю, одинаково нужно для игрового и документального кино. В-третьих, чтобы научиться смотреть на материал, когда он у тебя в монтаже, другим глазом. Сейчас мои студенты уже имеют дело с более крупной формой, тридцать-сорок минут. И как найти драматургию, как ее выстроить в тридцати-сорока минутах – это опыт, которого у студента киношколы просто не будет с игровым кино. А законы драматургии тем не менее одни и те же. Самое интересное: сейчас, отсматривая эти курсовые, я понимаю, насколько это было правильное решение.

По поводу «мухи на стене». Как раз сейчас сидел и думал. Нет, из-за «мухи на стене» люди тоже идут в игровое кино. Для меня удивительным образом один из моих любимых документальных фильмов – «Глеб» Андрея Зайцева. И режиссер превратился в «муху на стене»

в даже более сложной ситуации, чем, может быть, люди, которые ходили к больным или к обреченным на смертную казнь. Он превратился в «муху на стене» в семье своего друга режиссера Бориса Хлебникова. Это сложнее, потому что они друзья. «Глеб» для меня – один из самых сильных фильмов. Почти шекспировская драматургия. Мальчик из московской семьи пошел в обычный детский сад. И на разрыв сердца. Андрей стал игровым режиссером, но вот в «муху на стене» он превратился, это ему удалось на сто процентов. Это для меня один из самых лучших образцов fly on the wall. При том, что, казалось бы, с такими обыденными материями, без какого-то экстрима привычного.

Всеволод Коршунов. Кстати, Андрей свой очередной игровой фильм назвал очень симптоматично: «14+». Меня очень беспокоит такой феномен, как инфантилизация зрительской аудитории. Подростковая, тинейджерская аудитория нарастает с каждым годом все больше и больше. Вернется ли взрослая публика, которая сейчас предпочитает сидеть дома на диване и смотреть телесериалы, вернется ли поколение зрителей той же Фей Данауэй в кинотеатры? Качнется ли маятник в другую сторону?

Василий Корецкий. Мне кажется, что, во-первых, это колебание обусловлено самой индустрией, которая заинтересована именно в молодых зрителях. Если бы она была заинтересована во взрослой аудитории, то все было бы по-другому. Приведу пример. Может быть, вы знаете, что фильмы филиппинских режиссеров не показываются на их родине. Почему? Потому что на Филиппинах нет зала, который может показать их кино. Это такая ультимативная ситуация, которая может наступить и в Москве. Все залы на Филиппинах расположены в торговых центрах. Они принадлежат не прокатным компаниям, а владельцам торговых центров. А те говорят: мы не хотим показывать ваши фильмы, они отпугнут покупателей. Тридцатилетний не пойдет с женой в молл смотреть кино. А подросткам, которые там проводят время, просто больше некуда идти, они тусуются там со своими деньгами. Поэтому это вопрос только инфраструктуры и бизнеса.

Алексей Попогребский. Возрастные колебания, наверное, имеют место, но мы должны смотреть на более широкую поляну. С чем кино сейчас конкурирует, насколько велика эта конкуренция? Интересна американская модель, где действительно серьезная драматургия уходит в телевизор. И многие крупные режиссеры, которые занимали и независимую нишу, и арт-нишу, уходят в телевизор. И известные актеры не гнушаются, а, наоборот, за честь считают поддержать своим присутствием интересный телевизионный продукт.

В истории кино есть фильмы, которые мы называем авторскими. Но были эпохи, когда сложное авторское кино не присутствовало на рынке. Тот же Голливуд 50-х. Произошел взрыв Нового Голливуда, который был тесно связан с контркультурой. Люди сделали Новый Голливуд, потому что им дали карт-бланш, потому что они понимали, что нужно новой аудитории. И кстати, про аффекты: серьезная

конкуренция была между кино и ЛСД. Так же, как сейчас за молодую аудиторию всерьез взялись авторы видеоигр. Релиз голливудского фильма может быть смещен, если выходит видеоигра.

Всеволод Коршунов. А что в этой гипотетической и, может быть, тревожащей модели будущего кинематографа вас волнует больше всего?

Анна Шарова. Для меня важно только то, чтобы кино смотрели. И чтобы оно продолжало существовать. Пусть по типу оперы, но чтобы жило. Чтобы можно было пойти и посмотреть.

Любовь Бугаева. Пойти – это значит «пойти в кинотеатр»?

Анна Шарова. Да, именно пойти и посмотреть, потому что дома посидеть может любой.

Всеволод Коршунов. Коммуникация, да?

Анна Шарова. И коммуникация, да. Мне важно, чтобы осталось кино, которое стимулировало бы подняться, купить билет, прийти в кинотеатр и оказаться в той среде и атмосфере, которые тебе и приятны, и необходимы. Почувствовать, что там что-то важное происходит и что зритель рядом с тобой переживает то же, что и ты. То есть находиться не просто среди подростков, жующих попкорн.

Всеволод Коршунов. Мне очень нравится эта модель будущего! ◆

Материал подготовили к печати Елена Брыксина и Валерия Свиридова

Максим Семенов

ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ КОНТЕКСТА

«Белые Столбы»-2016

1

Кино стареет и уходит в небытие. Пленки осыпаются и истлевают, файлы исчезают и стираются. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости столь же беззащитно перед временем, как и несколько столетий назад. Гарантию на вечность не дают ни значимость, ни слава, ни госпремии, ни даже сотни копий, ни даже Интернет.

Только хранилища, бесстрастно собирающие все, что придется, не делающие различия между шедевром и грубой поделкой, могут дать тень шанса. «Могильщики, падальщики, мусорщики! Копаетесь в старье и отбросах!» – кричал когда-то Штрогейм на поклонников старого кино. И был, вероятно, не так уж далек от правды. Достаточно взглянуть на сокровища, сбереженные для будущих веков. Французская реклама начала 30-х. Агитационный фильм про колхозы. Катушка истлевшей пленки. Все это хлам, обреченный на забвение. И поделом.

Но вдруг сквозь следы разложения проглядывает кадр из дешевой мелодрамы, и ты поражаешься его красоте. Кавалер и изящная дама прогуливаются на фоне Медного всадника. Кто эти загадочные люди? Чего они хотят? Влюбленные, застывшие для вечности, закованные рамками погибающей пленки, они прекрасны. Похожее чувство может испытать человек, внезапно наткнувшийся на осколок греческой вазы или фрагмент статуи. И не важно, что ваза эта – одна из тысяч, что скульптуру ваял не Фидий, а фильм был забыт уже на третий день после своего выхода. Лишенные контекста, они поражают нас красотой. И эта красота вдруг озаряет собой и французскую рекламу начала 30-х, и агитационный фильм про колхозы, и катушку истлевшей пленки.

«День солнца и дождя», режиссер Виктор Соколов

Тайная красота забытых вещей открывается немногим – всем, кто готов всматриваться в прошлое.

2

В 2016 году на юбилейных «Белых Столбах» было много гостей. Чиновники, режиссеры, историки кино, философы и слависты. Студенты-киноведы. Даже те эфемерные тени, что невесть откуда являются только на открытие и закрытие фестиваля, чтобы поглядеть на ковровую дорожку, пойти на банкет и – раствориться. И совсем иные тени, смутно знакомые или никогда прежде не виденные. Сергей Эйзенштейн. Франческа Гааль. Бэби Пегги. Бастер Китон. Гарри Лэнгдон. Чарли Чаплин. Монти Бэнкс. Они смотрят в зрительный зал, улыбаются, плачут и иногда говорят.

Вызванные на свет волей организаторов фестиваля, описанные в прекрасном каталоге, они смеются над забвением. Каждая из этих великих теней занята важным делом. Бэби Пегги деловито трет собаку ваксой. Монти Бэнкс бреется прямо на велосипеде. Франческа Гааль поет смешную песенку опереточному Францу-Иосифу. 2016 год – год промежуточный, юбилей Победы уже прошел, а юбилей революции еще не наступил, и даже если реальность дает о себе знать туманными речами про гибридную войну, призракам кинопроектора позволено вдоволь порезвиться.

В программе целый ворох комических короткометражек, оперетт и цикл кино о кино с легкомысленными парижскими любовницами и Морисом Шевалье. Даже Михаил Геловани вместо сталинского кителя обряжается вдруг в бурку и (о чудо!) оказывается превосходным комедиографом. Венец его режиссерских опытов – комедия «Настоящий кавказец». 1931 год. Пузатый кассир из Ленинграда читает книжки про далекий Кавказ, но ездить предпочитает на дачу. Комическая неразбериха, и вот он уже мчится на поезде в Тифлис, навстречу новенькой черкеске и неумеренным возлияниям. Пройдя крестным путем русского туриста и все-таки оказавшись дома, кассир обнаруживает,

«Я – актриса», режиссер Виктор Соколов

что черкеска не снимается. Приходится прямо в ней отправляться на работу. Все это весело и беззлобно. Мир лишен враждебности, словно большая история осталась где-то в стороне.

Комедия заканчивается, и начинается «День солнца и дождя» (1967 год) из ретроспективы Виктора Соколова. Два мальчика, отличник и двоечник, целый день слоняются по Ленинграду. Ходят в кино, едят пончики (пышки, простите), лежат на причале и смотрят в небо. Вопреки названию, солнца на экране нет. Стоит странная погода – не то поздняя осень, не то ранняя весна. Дождь перемежается со снегом. Но милосердие (не по отношению к герою, а по отношению к зрителю) заставляет верить в хорошее, невзирая на факты. Плохой конец заранее отброшен, проблемы героев вдруг разрешатся, а завтра не наступит даже после окончания титров. И хотя в кадре спешат напомнить, что кинематограф – это искусство, а не балаган, всему происходящему присуща какая-то необыкновенная легкость. Искусство обязано быть милосердным, но не обязано быть скучным.

Однако часто сквозь ткань старых картин проглядывает нечто тревожное. Вроде бы шутки смешны, а образы фактурны, но глаз настойчиво натыкается на что-то непредусмотренное. «До скорого свидания!» Георгия Макарова. Два вздорных грузинских князька долгие годы спорят из-за наследства. Правда, делают они это где-то в стороне, на обочине сюжета. А на переднем плане – опять Геловани, красавец революционер. Бежит из тюрьмы, спасается от охранки, выдает себя за пропавшего сына одного из князей, обводит имперское правосудие вокруг пальца, то есть совершает все, что и положено делать красавцу революционеру.

Но вот что странно. Стоило закончиться советской эпохе, как все акценты в фильме как-то резко сместились. Линия с князьками, со всей бестолковостью многоликой живой жизни вдруг выдвинулась на первый план, а подвиги героя Геловани смотрятся не то чтобы сомнительными, но… «Современное» устаревает быстрее всего, и если в 1934-м мысль о том, что революционер – персонаж положительный

априори, казалась самоочевидной, то теперь это нужно доказывать. Революционером и плутом быть мало, нужно еще оказаться хорошим человеком, а приключения с обманом «плохой власти» этого не гарантируют. И слишком уж соблазнительно разглядеть в герое Геловани другого его героя, тоже некогда революционера и экспроприатора, бегавшего от охранки и разъезжавшего по ссылкам.

«Я – актриса» Виктора Соколова заставляет нервно вздрогнуть. На первый взгляд это типичное кино конца 70-х. Усадьбы, старая жизнь, обязательный Чехов, не менее обязательный Горький, цитаты из Леонида Андреева – все это не XIX век, скорее позднесоветские фантазии о XIX веке. Но цвета кадра слишком напоминают о фотографиях Прокудина-Горского, а закругленность эпизодов сравнима с покатыми формами бельгийского модерна. Вместо декораций вдруг возникает доподлинное прошлое. А в воздухе носится ощущение конца эпохи. Построенный как предсмертный бред и одновременно финальный монолог умирающей Комиссаржевской, фильм не столько рассказывает о жизни великой актрисы, сколько предвещает смерть ее времени. Все вроде хорошо, но воздуха не осталось. Нельзя без воздуха жить.

Даже такая безобидная вещь, как кинохроника, скрывает нечто зловещее. На фестивале собраны все известные фрагменты звуковой хроники с Сергеем Эйзенштейном. Мэтр последовательно играет в мастера и в худрука, смешит зрителей замечаниями о пользе системы Станиславского, портит дубли, неожиданно засмеявшись посреди серьезного разговора, – живой и ироничный человек, вынужденный существовать в рамках условностей и иерархий.

И вдруг звук пропадает вовсе. В кадре его мертвое тело в квартире на Потылихе. Вслед – книжные полки, гравюры, маски, резные божки, церковный семисвечник. Так он жил. Появляется цвет, но не звук. Прощание с мастером. Донской, Пырьев, Дзиган, Кулешов, Хохлова. В полном безмолвии, заснятые на трофейную цветную пленку, особенно выделяющую красный и зеленый цвет, они подходят к гробу. Цвет пропадает. Те же кадры, но с другого ракурса. Вновь гроб и венки. Вереница людей в старомодных костюмах. Тянутся минуты. Вынос урны из крематория. Кладбище. Могилы знаменитостей. Здесь лежит Гоголь. Здесь – Чехов. Герасимов произносит безмолвную речь. Пленка все не кончается. Скрыться от этих похорон невозможно. Рушатся последние преграды между экраном и залом. Прошлое и настоящее сходятся в одной точке, и зритель перестает наблюдать, внезапно для себя превращаясь в участника действа.

Сеанс окончен. Все расходятся в тягостном молчании.

3

И вновь странное чувство при взгляде на экран. Семен Свашенко на тракторе заезжает на кинофабрику, чтобы заявить: советское кино должно догонять и перегонять реальность. И вот уже вместо читающих Гегеля деревенских бедняков и влюбленных в них ряженых кулацких

«Настоящий кавказец», режиссер Михаил Геловани

дочек на экране появляются «настоящие кулаки». Они посылают анафему советской власти и прячут хлеб в помещичьих склепах (связь сельских эксплуататоров с мелкими феодалами). Смена кадров, и диалектическое развитие сметает их куда-то в сторону. Теперь и села нет, а есть невиданный агрогород, в котором крестьяне катаются на велосипедах и ходят на покос разве что не с портфелем. Все это – украинский агитпропфильм «Взорванные дни» Александра Соловьева.

Диалектический процесс неумолим, появляются и исчезают бравурные интертитры: «В год революции ДВЕНАДЦАТЫЙ…», но глаз постоянно цепляется за случайные детали. Плачут старухи, боясь прихода колхоза. Низко кланяется старик с номером «Правды» – бывший священник. Все это слишком заметно выбивается из общей бодрости повествования. Вместо разоблачения отсталости зритель видит мучительную гибель старого. Вместо затаившихся классовых врагов – несчастных людей, старающихся приспособиться к новому миру, которого они боятся и не понимают.

Вероятно, глаз в чем-то совершеннее уха. Наш слух воспринимает слово со всей его монументальностью. Слово таит в себе объяснение. Оно – приговор реальности. Придумайте для любого непонятного явления звучное название, и необходимость в дальнейших объяснениях сразу пропадет. Через потоки слов можно напасть на мысль, захватить ее в плен. По словам легко бить, поскольку они не значат толком ничего. Но, ударяя по слову, всегда попадаешь по живому человеку.

Иначе работает зрение. Мы не можем быть в нем уверены до конца. Даже столкнувшись с парадной картиной реальности, наш глаз смотрит вовсе не туда, куда должен. Он замечает детали, которые все портят, все переворачивают. Грязные ботинки на празднике; ребенок, плачущий среди всеобщего веселья. Зритель должен замечать красочные плакаты, которые несут по улице во время демонстрации, но его взгляд упрямо замечает, что это все та же улица, что была вчера и позавчера, и что плакаты ее не изменят. От такого глаза не спасет даже монтаж.

«Взорванные дни», режиссер Александр Соловьев

Во «Взорванных днях» глаз не подводит. Вслед за первой, комической частью фильма, когда авторы весело пародируют штампы советского кино середины 20-х, начинается вторая – полная страха и тревоги, рассказывающая о коллективизации. После начинается третья, совсем невыносимая и лишенная жизни. Вместо реальности здесь картонная декорация конца истории. Время остановило свое течение, бывшие крестьяне суетятся, но в действительности на экране совсем ничего не происходит.

Но «Взорванные дни» – это не только ужас большой истории. Снимая обреченный на гибель старый мир, авторы невольно наполняют его настоящей поэзией. Волшебные, таинственные блики. Это течет река. Бывший кулак играет на кобзе. Сгорбленные старые бабы собрались под деревьями. Гряде, гряде кінець світу!..

Время – лучший соавтор. Уничтожив контекст, оно высвечивает подлинную красоту вещей. Можно сколько угодно твердить, что в красоте нет правды, что она прикрывает собой ужасы и несправедливость, что после XX века о красоте попросту неловко говорить. Во всех этих словах будет много справедливого, но будет и какое-то огромное непонимание природы красоты.

Подлинная красота принадлежит вечности, поэтому она всегда больше породивших ее условий, социальных, экономических, политических или религиозных систем. Когда красота услужлива, когда она стремится стать только иллюстрацией некоей взятой из головы схемы, она перестает быть красотой, поскольку наполняется фальшью. Действительно прекрасные вещи не годятся для политической агитации. Разве может «Земля» Довженко со всеми ее умирающими и воскресающими комсомольцами служить серьезной пропаганде коллективизации?

Возьмите Литературную энциклопедию 1930 года. В статье «Илиада» там сказано, что это произведение времен раннего греческого феодализма, что ее герои – это аристократическая верхушка, которая занимается колониальными набегами, и что радость, которой

пронизан весь эпос, – это явный симптом общественного упадка. Может быть, все это так, но как далеки все эти слова от подлинной «Илиады». То же можно сказать про советское кино, которое так легко обвинить в предвзятости, не понимая, что политика в нем – *это всего лишь маска, за которой скрывается возвышенное.* И это возвышенное всегда прекрасно. Оно общеловечно и религиозно, насколько вообще может быть религиозным марксистское искусство.

Конец старого мира в лучших советских фильмах – это еще и конец старого эона, а колхозники в белых рубахах, собравшиеся под цветущими яблонями, волнуют не меньше, чем праведники, пирующие в лоне Авраамовом.

4

Ретроспектива немецких авангардистов Оскара и Ханса Фишингеров. Несколько редких копий их фильмов были обнаружены незадолго до начала фестиваля. Это «Квадраты»; долгое время был известен только маленький отрывок из фильма. Это «Розовая стража на параде» – реклама зубной пасты, чья полная версия также считалась утраченной. Реклама сигарет «Мелука» («Мелука идет вперед!») – кажется, в Госфильмофонде она была записана как «французская реклама 30-х годов».

Цветные треугольники и квадраты исполняют причудливые танцы под веселую музыку, пачки сигарет и тюбики с зубной пастой маршируют на зеленых холмах. Все это авангард, совсем не похожий на явления современного авангарда.

В наши дни, когда большой, предназначенный для кинотеатра фильм соседствует не только с сериалами (способ повествования, который пришелся бы по вкусу Гриффиту, Штрогейму или Абелю Гансу), но также с роликами из Сети, коубами и инстаграмом, само понятие кино размывается. Нет такого видео, которое нельзя было бы считать фильмом. Нет такого видео, в котором не обнаружилось бы авторство – было бы только желание теоретика. При этом истинные цели новоявленных авторов часто во внимание не принимаются, поскольку только мешают анализу. Да и что понимают эти авторы? Проводили бы исправно абсолютный дух, и на том спасибо.

Однако стоит вышвырнуть автора из кино, как теоретик сталкивается с еще одной проблемой. Фильмы с условным авторством не предполагают и зрителя. Зритель пуглив. К необычному его надо приучать, но все-таки каждый зритель в состоянии понять всякое внятное послание. И уж тем более каждый зритель в состоянии почувствовать, когда послание заменяется пустым мастерством или опытом ради опыта. Нет послания – нет и зрителя.

Фишингеры не просто боролись с предметным кино. Полагая, что исчезновение предмета – неизбежное будущее, они стремились подготовить публику к этому будущему. Не авангардный диктат, но внезапное милосердие к зрительному залу. Не пустое мастерство, но мысль

о другом человеке, сидящем в темноте и взирающем на причудливые потоки геометрических форм. Об этом свидетельствует и краткость их работ. Ролики Фишингеров не навязчивы, они не пытаются претендовать на тайное знание или утомить глаз многочасовыми медитациями. Все это напоминает Диснея, но только выполненного иными средствами.

Это авангард, который стремится быть понятым и услышанным.

5

Воля становится искусством, только обретя конкретные черты, это не пустая абстракция. Она выражается в движениях камеры, в жестах, крупных планах. Ошибкой было бы сослаться на эфемерность носителя и объявить, что фильма не существует вовсе, что тени на экране – это только духи, явившиеся из призрачного мира идей.

Пускай сноб твердит, что копия равна оригиналу и что нет разницы между Джокондой в Лувре и ее изображением на открытке. Достаточно увидеть оригинал, чтобы понять разницу. Если бы Джоконда вдруг погибла, глядя на ее многочисленные копии, мы бы все равно мысленно делали скидку на то, что они не в состоянии отразить всей красоты утраченного подлинника.

В эпоху технической воспроизводимости вопрос об эталоне решает время. Негативы смывают, а многочисленные копии тают на глазах. На фестивале показали фрагменты «Шелковой паутины» («В когтях германского шпионажа») Юрия Юрьевского. Дешевая мелодрама 1916 года. Она бедна и любит его. Он любит ее, но где-то рядом немецкие шпионы – причина последующей сентиментальной горячки.

Годы не пощадили фильм. Кажется, других копий не сохранилось вовсе, а имевшаяся пленка долгое время считалась образцом «безнадежного» случая, примером полной гибели фильма. Историки даже не знали, что за картину хранят. Но благодаря новым методам реставрации, изображение вдруг ожило. На экране возникли виды Санкт-Петербурга, а шпионы начали разбрасываться векселями на тысячи рублей. Налет дешевой сенсационности сменился грустью и очарованием ушедшего времени. Эти осколки заставляют мечтать о целом.

Но даже если фильм сохранился во множестве копий, то как его воспроизводить? Цифровые и пленочные копии различны по качеству. Нужно ли улучшать изображение, доводя его до (гипотетического) изначального замысла создателей? Или лучше бережно хранить привычные зрителю дефекты? Можем ли мы быть уверены в том, что смотрим тот же фильм, что смотрели наши родители? И более профессиональное: как, например, воспроизвести цвета «Гаспарколора» на ацетатной пленке?

Неизменность картины оборачивается обманом.

6

Ретроспектива студенческих дебютов. Элем Климов. Василий Ордынский. Динара Асанова. Никита Михалков – такой робкий,

такой лиричный (хотя со стены на зрителя уже смотрят портреты дедушек-белогвардейцев). Пронзительный Юрий Клепиков. Внезапный Евгений Ставров, больше известный как второй режиссер. В своем дипломе «Куст сирени» он поднимает юмореску Куприна до чеховских высот. Александр Павловский – его простой и изящный «Счастливый Кукушкин» стал актерским дебютом для Меньшова и Удовиченко.

Не все из дебютантов продолжили снимать. Не все дипломы талантливы. Какой-нибудь «Коля Петров» Израиля Градова больше похож на «Смерть шпиона Гадюкина», но куда менее обаятелен. История о шпионе, взявшем в заложники жену пограничника, не вызывает ничего, кроме усмешки. Кино устаревает.

Кино устаревает и одновременно не может устареть. Это не дешевый парадокс, не очередной словесный фокус. Устаревают ловкий прием, повестка дня, разоблачительный пафос или модная философская теория. Но есть что-то еще, почти всегда есть что-то еще. Суть «Илиады», если закрыть глаза на загнивающих феодалов и колониальных троянцев. Красота, полностью освободившаяся от диктата эпохи. Движение, продолжающееся во времени. Человеческое, проглядывающее сквозь старомодный сюжет и старательную актерскую игру.

Пускай фильм скучен, режиссер беспомощен, актеры фальшивят, а сценарий – набор невнятицы. Но вдруг мы видим, как камера скользит почти у самой мостовой и снизу вверх смотрит на идущую женщину. И в одном этом случайном кадре заключается все возможное оправдание фильма. В одном только кадре. В нем обещание того, что кино не умрет под грузом очередной теории, предвидение чего-то будущего, разговор о красоте. Кадр давно уже сменился следующим, но он продолжает свою таинственную жизнь. Он отпечатался в нашем сознании и не дает покоя, как случайно вспомнившаяся строчка забытых стихов, как слова, сказанные когда-то на прощание.

Фестиваль закончится, его гости разъедутся по домам, но кадр останется с вами. Может быть, он останется с вами навсегда. ◆

Андрей Фоменко

АФФЕКТИВНЫЙ КОНЦЕПТУАЛИЗМ

Ербосын Мельдибеков хорошо известен за рубежом — его персональные выставки устраивались в Лондоне, Гонконге, Милане, Брюсселе, Вене, Берлине, Москве; он был участником Венецианской биеннале (2011) и других престижных форумов. Куратор его ретроспективы в Алматы Виктор Мизиано особенно ценит редкую в наше время способность художника «взять реальность за загривок». Называя себя «одиноким волком», Мельдибеков так сказал о себе в интервью журналу Esquire: «Я намеренно ставлю зрителя в неудобную ситуацию, выбивая его из привычных категорий. Мне недостаточно услышать просто «как оригинально». Мне важно, чтобы у человека, который смотрит на мою работу, непременно возник вопрос: «В чем тут проблема?»

Работы Ербосына Мельдибекова можно классифицировать по-разному. Например, по их жанровой или медиальной принадлежности: выделить среди общего корпуса произведений видеофильмы, перформансы, фотопроекты, скульптуры и объекты. Это самый очевидный и в то же время наименее продуктивный путь – хотя бы потому, что в искусстве Мельдибекова присутствуют мотивы, которые переходят из перформансов в фильмы, из фильмов в скульптуры, из скульптур в фотографии. Не претендуя на исчерпывающую полноту описания, я бы все же назвал две ключевые и в равной степени важные темы. Определить первую просто: это тема памятника. К ней художник обращался уже в некоторых ранних своих работах, а в последующие годы она приобрела доминирующее значение в его практике: достаточно вспомнить такие проекты, как «Памятник неизвестному батыру» (1998), «Семейный альбом» (2006–2011), «Пик Ленина» и «Пик Коммунизма» (2006–2014), «Конкурс» (2010–2013) и другие. Памятник служит для

←
Ербосын Мельдибеков. «Мутации». Бронза. Фрагмент. 2007

Ербосын Мельдибеков в инсталляции «Шу-чу». 2007

Мельдибекова образцовым воплощением трагикомического абсурда новейшей истории Средней Азии, с его помощью он этот абсурд разоблачает и выставляет напоказ. Определить вторую тему сложнее; более того, может показаться, что ее выделение в качестве таковой имеет совершенно субъективный характер. Тем не менее именно о ней в основном и пойдет речь ниже.

В 2001 году Мельдибеков создал первую версию работы под названием «Пастан» – видеоперформанс, в котором автора, сидящего на фоне импровизированного задника – белой простыни, – долго и методично бьют по лицу, одновременно осыпая бранью (в этой первой версии на монгольском языке). Он совершенно безропотно и даже равнодушно сносит побои и унижение, не предпринимая никаких ответных действий, только успевая в какой-то момент поймать войлочную тюбетейку, слетевшую с головы после особенно размашистой пощечины. Эта тюбетейка как некий лейтмотив будет фигурировать и во всех последующих работах серии, которая к настоящему моменту включает четыре фильма (не считая римейков). Все они построены по одной схеме и напоминают своего рода видеопортреты художника, сидящего прямо перед камерой/зрителем, как при съемке на документы. Во второй части этой «тетралогии», «Шу-чу» (2007), он так же долго и непрерывно смеется, подражая механическому смеху китайской заводной игрушки – одну из таких игрушек Мельдибеков демонстрирует то ли зрителю, то ли самому себе ближе к концу фильма; в третьей, «Аллергия» (2009), чихает до слез, а в четвертой, «Плевок» (2014), в буквальном смысле плюет себе в лицо: слюна стекает по установленному прямо перед ним и в первый момент невидимому стеклу, постепенно размывая очертания и превращая реалистический портрет в плоскостную абстракцию. Это последнее видео одновременно отсылает к первому, демонстрируя еще одну версию (само)уничижения: если в «Пастане» художника избивал кто-то другой – этого другого мы

видим на втором экране, где происходящее показано с противоположной точки зрения (что словно намекает на обратимость позиции экзекутора и жертвы), – то в «Плевке» герой совмещает в себе обе роли.

Интерпретация искусства в наши дни всегда определяется ее социальным контекстом, который обычно понимается очень прямолинейно: решающее значение приобретает то, что Борис Гройс некогда назвал «документальной идентичностью» автора, – его гендерная, расовая, региональная, классовая и т.д. принадлежность[1]. На ограниченность и репрессивность такого подхода мало обращают внимания (равно как и на то, что подобные идентичности, как правило, вполне намеренно и стратегически конструируются из имеющегося в распоряжении у художника материала и затем культивируются как актерские амплуа). И если художник происходит, к примеру, из Средней Азии, он так или иначе должен репрезентировать это обстоятельство, причем не имеет принципиального значения, что именно он будет делать: будь он хоть минималистом, сосредоточенным на абстрактных отношениях и первичном феноменологическом опыте, все равно его искусство будет восприниматься как отражение его социальной среды, «азиатское» не только по фактическому происхождению, но и по сути[2]. Что уж говорить о таком художнике, как Мельдибеков, который во многих своих работах напрямую обращается к истории и политике Казахстана и всего Среднеазиатского региона. Отсюда напрашивается простая идентификация героя его «самоуничижительных» фильмов: это «постколониальный субъект», жертва политики колониальных держав и собственных деспотических режимов. Головной убор из войлока, который присутствует во всех фильмах серии, недвусмысленно указывает на ее национальный контекст.

Разумеется, в этих работах имеется социально-политическое измерение, и вполне можно рассматривать их как горькую метафору процессов, происходящих в регионе, – например, как демонстрацию малопривлекательной, а то и пугающей реальности, которая кроется за разговорами о национальной идентичности, «кочевой культуре» и возвращении к корням. Но остановиться на этом было бы неправильно: это значило бы упустить из виду другие, более глубокие аспекты этого и других проектов Мельдибекова, которые, отталкиваясь от локальных значений, устремлены к универсальному. Используя местный материал, Мельдибеков создает искусство не столько о «региональном» состоянии, сколько о человеческом состоянии как таковом и при этом задействует универсальные стратегии модернизма, часто давая им неожиданную, полемически заостренную трактовку.

Четыре описанные выше работы демонстрируют четыре разных сценария с участием униженного и страдающего человека – человека, лишаемого человеческого достоинства, приравненного к неодушевленному предмету, заводной игрушке (в одной из версий «Шу-чу», изображающей, кстати, зайца с торчащей из задницы морковкой), готового раз за разом подставлять обе щеки своим мучителям и даже,

1.
Гройс Борис. Комментарии к искусству. М., «Художественный журнал», 2003, с. 107.

2.
На это обращает внимание и Андерс Крюгер в статье, опубликованной в каталоге выставки казахстанских художников Елены и Виктора Воробьевых, но никак не развивает это наблюдение. См.: Елена и Виктор Воробьевы. Художник спит. *Каталог выставки в Музее искусств имени А.Кастеева, Алматы*. – Aspan Gallery, 2015.

опережая их, самому плевать себе в лицо – возможно, в попытке предотвратить худшие страдания или мимикрировать, спрятаться за потеками слюны, став столь же ничтожным и незаметным. Связав первый и последний фильмы, можно предложить и немного другое прочтение: от пассивного страдания герой переходит к ответному действию, плюет в лицо потенциальному мучителю или зрителю (субъекту взгляда, от которого не укрыться), но парадоксальным образом плевки возвращаются к «отправителю», стекая по его собственному лицу. Мучитель и жертва совпадают.

Герой, в сущности, лишен эмоций – место эмоции занимает аффект как нечто более прямое, не опосредованное культурными фильтрами: боль, смех, плач, униженность. Он демонстрирует регресс к какому-то первичному состоянию, оказываясь в одном ряду с другими живыми существами и даже, в некоторой степени, обнаруживая свое родство с неодушевленными предметами. Этой антропологической и психологической аскезе, этой редукции человеческого к животному соответствует формальное решение видеоперформансов – подчеркнуто минималистическое. Их эстетика восходит к неоавангарду 1960–1970-х годов: к распятому Крису Бёрдену, к кусающему самого себя Вито Аккончи, к плачущему Басу Яну Адеру. Основным медиумом искусства здесь также выступает тело художника, почти полностью освобожденное от атрибутов «документальной», социокультурной идентичности, единственной отсылкой к которой остается тюбетейка. Однако на фоне этих аналогий яснее вырисовывается оригинальность перформансов Мельдибекова: в работах «классиков» аффективное содержание словно изолировалось от антропологического и социального контекста, использовалось как некий реди-мейд, позволяющий скорее поставить вопрос о границах искусства, нежели о границах человеческого. Между тем именно последние интересуют казахстанского художника.

Можно наметить определенную логику, объединяющую описанный здесь видеоцикл (а также некоторые другие работы Мельдибекова, о которых речь пойдет ниже) с его же «памятниками». На первый взгляд между ними не обнаруживается ни формального, ни тематического родства, будто они созданы двумя разными авторами. Но стоит обратить внимание именно на это различие: оно указывает на два полюса, определяющих для антропологической концепции Мельдибекова.

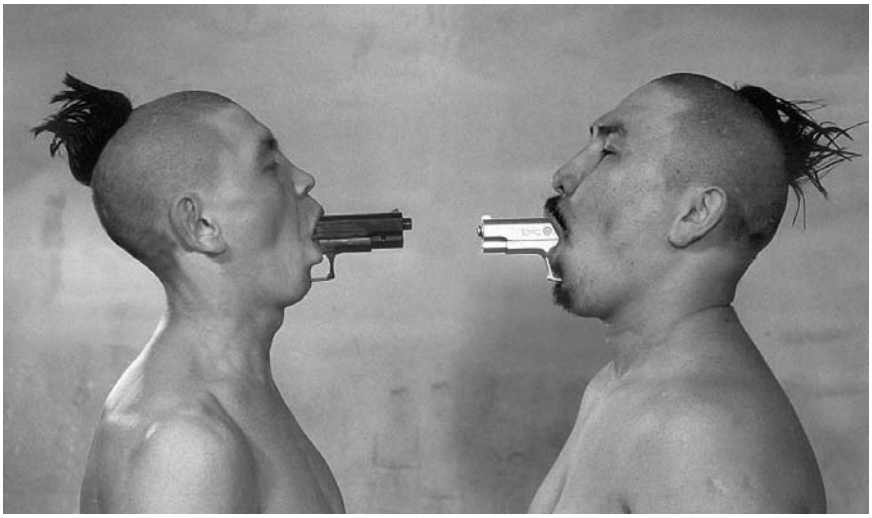
С одной стороны, мы видим монументальные и триумфальные формы, в которых выражает себя политическая власть, используя эстетические механизмы, чтобы горделиво вознестись над равниной повседневности и бренной человеческой природой. Задача таких форм – противостоять разрушительной работе времени и любым посягательствам – намеренным и стихийным – на незыблемость института власти. (Хорошим примером такого монумента служит знаменитая башня «Байтерек» – «Тополь», возведенная в столице Казахстана якобы по эскизу самого президента Нурсултана Назарбаева, оттиск ладони которого является главной «святыней» монумента.) Но ирония состоит

Ербосын Мельдибеков. Инсталляция «Пик Коммунизма». 2006–2014

в том, что как раз подобные монументы оказываются у Мельдибекова символами эфемерности, этакими новейшими аллегориями *vanitas*: вставая из праха, они туда же и возвращаются. Их прочность иллюзорна, их гордая отрешенность комична, их триумф преждевременен. Подчеркивая это, Мельдибеков растягивает и сжимает их формы, превращая соцреалистического Ленина то в средневекового Чингисхана, то в модернистскую скульптуру Джакометти («Мутации», 2007), или делает полем для экспериментов собственное лицо: то оно деформируется («Чужие», 2007–2009), то, наоборот, пародийно застывает в образе псевдофольклорного национального героя («…бай-батыры», 2007). В проекте перформанса «Афганский павильон» (2012) гастарбайтеры из стран «третьего мира» должны строить небольшое здание (архитектура – самое монументальное из искусств), затем сносить его и возводить снова из ранее использованных материалов, но с небольшим, в два-три метра, топографическим смещением – и так многократно. По мере перестройки качество и надежность конструкции неуклонно снижается, что служит красноречивой иллюстрацией к идее Роберта Смитсона о «руинах наоборот» («Это нечто противоположное «романтическим руинам», поскольку здания не осыпаются в руины после того, как построены, а скорее растут в руинах, прежде чем окончательно выстроиться»[3]), в которую Мельдибеков вносит небольшое уточнение: у него здание так никогда и не «выстроится», а будет лишь все сильнее приходить в упадок.

В фильме «Пиноккио» (2012) Мельдибеков показывает изготовление памятника Назарбаеву из сваленного кучей металлолома, то есть из того самого «горизонтального» мусора жизни, которому противостоят памятники в своей безупречной вертикальности и к которому они, как прозрачно намекает художник, неизбежно возвращаются.

3. Цит. по: Фостер Хэл, Краусс Розалинд, Буа Ив-Ален, Бухло Бенджамин, Джослит Дэвид. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М., Ad Marginem, 2015, с. 550.



Ербосын Мельдибеков. Цветная фотография «Мой брат – мой враг». 2002

Ведь даже природные монументы вроде горных вершин подвержены разрушительной работе стихий, более того, они являются не чем иным, как их продуктами, и художник уподобляется этим стихиям, действуя с ними заодно: он деформирует (по существу портит) кастрюли и умывальники, превращая стандартные реди-мейд-объекты в уникальные произведения искусства, которые пародируют и в то же время, пусть в иронически остраненной форме, воплощают романтический нарратив о художественном гении («Пик Ленина» и «Пик Коммунизма»).

На противоположном полюсе этого антропологического ландшафта мы обнаруживаем как раз то, над чем возвышается власть, что она стремится превзойти, но что неизбежно образует ее субстрат, – бренную плоть, расходный материал истории. Герой видеоперформансов – антипод герою памятника: он жалок, ничтожен, лишен достоинства и достояния – словом, немонументален. Но закономерным образом в нем гораздо больше стойкости, он упорно держит удары судьбы, и сломить его не так-то просто, в то время как монументы рассыпаются один за другим, как домики Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа, стоит ветру большой политики сменить направление. Близким аналогом этого героя мне видится тот субъект, который возникал в акциях петербургской группы «Товарищество «Новые тупые». Когда-то я определил этого субъекта как постсоветского люмпена и связал его с апологией аполитичного «молчаливого большинства» у Бодрийяра, а также с апологией «слабости» в «Дао Дэ Цзин»[4]. Нечто похожее можно сказать о герое видеоперформансов Мельдибекова. Однако казахстанский художник выстраивает более сложную систему отношений, показывая оба полюса – субъекта героического и антигероического, триумфального и жалкого, которые в каком-то смысле меняются местами. В этой системе действительно «могущественное войско не побеждает, и крепкое дерево гибнет»[5].

4. См.: Фоменко Андрей. Архаисты, они же новаторы. М., «Новое литературное обозрение», 2007, с. 51–58.

5. См.: Дао Дэ Цзин (§ 76). *Перевод Ян Хинцуна*.

Но этот обмен заключает в себе и другую возможность: может статься – не на это ли намекает художник своим «Плевком»? – что контраст между этими двумя персонажами иллюзорен: поскреби триумфатора и найдешь ничтожество. Обратное тоже верно: не стоит идеализировать «маленького человека», жертву истории и сильных мира сего, – в нем кроется потенциальный насильник и диктатор. Мельдибеков далек от прекраснодушия (чтобы не сказать лицемерия) значительной части новейшего «политического искусства». Его собственные работы проникнуты глубоким скепсисом, предметом которого становятся все, начиная с самого автора: со всей откровенностью Мельдибеков добавляет свое лицо к портретной галерее сомнительных кумиров прошлого – представителей казахской сталинской интеллигенции («Автопортрет с моими кумирами», 2014–2015). В интервью он неустанно повторяет, что мечтал о карьере официозного советского скульптора и, скорее всего, стал бы им, если бы не распад СССР[6], и признается, что по сей день занимается своего рода художественным субподрядом: проектирует памятники, которые затем устанавливаются за авторством других людей. Смелое признание для нашего времени, когда преобладающим тоном культурной критики стал тон морализаторский.

Впрочем, не теша себя и других гуманистическими иллюзиями, Мельдибеков вовсе не впадает в мизантропию и не берет на себя роль обличителя рода человеческого. Его работы полны сочувствия к «маленькому человеку», от которого художник себя не отделяет. Иногда он показывает относительно мирное соседство двух вышеописанных полюсов в культурном ландшафте – как, например, в «Семейном альбоме», где сопоставлены семейные фотографии, сделанные на фоне различных памятников с большим временны́м интервалом, до и после 1991 года. Проект перекликается со знаменитыми «Сестрами Браун» американского фотографа Николаса Никсона, который на протяжении нескольких десятилетий делал групповые портреты своей жены и трех ее сестер, всегда выстраивая их в одинаковом порядке. Но Мельдибеков замечательным образом преобразует тему: возрастные изменения, демонстрируемые моделями, отступают на второй план по сравнению с куда более радикальными изменениями, которым подверглись памятники, составляющие фон семейных фотографий. Какие-то из них заменены в соответствии с новым каноном, другие просто снесены, так что лишь постамент, похожий на абстрактную модернистскую скульптуру, служит напоминанием об их существовании.

В этой работе Мельдибеков проблематизирует отношение между фигурой и фоном, то есть прибегает к одной из основных модернистских стратегий, но не на формальном, а на концептуальном уровне. Если в модернизме деконструкция оппозиции фигуры и фона позволяла преодолеть конвенциональный иллюзионизм и антропоцентризм произведения искусства и выявить базовую структуру визуального восприятия (а также картинного медиума), то для казахстанского

6. См.: Фоменко Андрей. О горах и героях. *Беседа с Ербосыном Мельдибековым и Дастаном Кожахметовым.* Art1 (2013). – http://art1.ru/art/o-gorax-i-geroyax

художника она оказывается способом парадоксального переворачивания отношений между двумя социально-антропологическими полюсами. Это смещение акцентов в использовании ключевых приемов и моделей модернистского искусства, которые наполняются аффективным, телесным и историческим содержанием, вообще очень характерно для Мельдибекова (как, впрочем, и для многих его коллег из разных стран мира, которые прибегают к приемам минимализма или концептуального искусства, но уходят при этом от модернистского автореферентного пуризма).

Одной из таких моделей является индексальный след – стратегия, игравшая решающую роль в критике традиционной концепции выражения в искусстве авангарда и неоавангарда – сначала у Марселя Дюшана, а затем у Роберта Раушенберга, Джаспера Джонса, Сая Туомбли, Брюса Наумана и других. Многочисленные слепки и отливки, а также сколы и деформации (в сериях «Пик Ленина» и «Пик Коммунизма») у Мельдибекова отсылают к этой традиции. Но интересно, как именно он ее трансформирует. Одним из последних – и выдающихся – результатов переосмысления индекса в работах Мельдибекова служит цикл «Тавро» (2014–2015): здесь тема «ничтожного субъекта», безответной жертвы, которая была поднята «Пастаном», но впоследствии отступила на второй план, оттесненная «метамонументальными» проектами, снова звучит в полную силу, а сатира сменяется подлинной трагедией.

Этот цикл родился из случайного открытия, сделанного Мельдибековым на одной из кожевенных фабрик в Бишкеке, где художник покупал материал для других целей. Дело в том, что в советское время скот в колхозных стадах клеймили порядковыми номерами, и в Киргизии эта традиция сохранилась по сей день. Выжженное каленым железом тавро остается на снятой и выделанной шкуре. Мельдибеков приобрел около десятка таких пронумерованных (по сути бракованных) кож и придал им форму картин – идеально ровную и прямоугольную, полностью нивелирующую форму тел, с которых эти кожи сняты. При этом цифры оказались на разных участках прямоугольников – одни выше, другие ниже. При экспонировании (а серия впервые была показана на ретроспективе Мельдибекова в Музее искусств имени А.Кастеева[7]) работы были размещены в порядке возрастания номеров – 845, 2670, 5453… – и на разной высоте, с тем расчетом, чтобы выстроить цифры в одну линию независимо от их положения на плоскости. Таким образом, инсталляция строилась на игре между единичностью каждой «картины», снабженной индивидуальным номером и обладающей индивидуальной «композицией», и захватывающей их тотальной системой. Серийная, минималистическая организация не в состоянии отменить уникальность объекта, который служит ее материалом, а слепая к различиям воля к тотальности лишь обнаруживает и подчеркивает лакуны в этой серии, то есть недостающие звенья между номером 845 и 2670, 2670 и 5453 и т.д. Выставленные картины

7. Ербосын Мельдибеков. «Вечное возвращение». – Галерея «Аспан», Музей искусств имени А.Кастеева (Алматы). Куратор Виктор Мизиано. 12.02.2015 – 29.03.2015.

Ербосын Мельдибеков. «Мутации». Бронза. 2007

оказываются лишь малой видимой частью айсберга, погруженного в толщу забвения – забвения о совершенном насилии.

Эти «номерные» индексальные квазикартины отсылают к концептуализму 1960–1970-х годов и прежде всего к работам Она Кавары, все содержание которых сводится к дате их изготовления и которые, в сущности, тоже являются знаками индексального типа – индексами времени, когда они были созданы. Но у Мельдибекова авангардная стратегия отождествляется с конвейером скотобойни, а авторефферентный набор цифр, тавтологически обозначающий тот день, когда картина была написана, превращается в шрам от ожога, напоминание о боли, страдании и смерти. Трудно вообразить более сильную метафору отношения между телами индивидов и машиной тоталитарной власти, которая эти тела захватывает, ранжирует и прореживает. Если классический концептуализм, по словам Бенджамина Бухло, представляет собой «эстетику администрирования», устроенную по принципу бюрократических институтов постиндустриального общества[8], то Мельдибеков напоминает о тонкой грани, отделяющей эти институты от власти иного типа, далекой от того, чтобы становиться частью прошлого. Но точно так же он напоминает о другом – об аффективном опыте, о несводимой единичности существования, о жалкой, немонументальной, уязвимой и в то же время стойкой жизни. ◆

Автор выражает признательность Дастану Кожахметову за помощь в работе над статьей.

8. Buchloh Benjamin H.D. Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. // October. – Vol. 55 (Winter, 1990). P. 105–143.

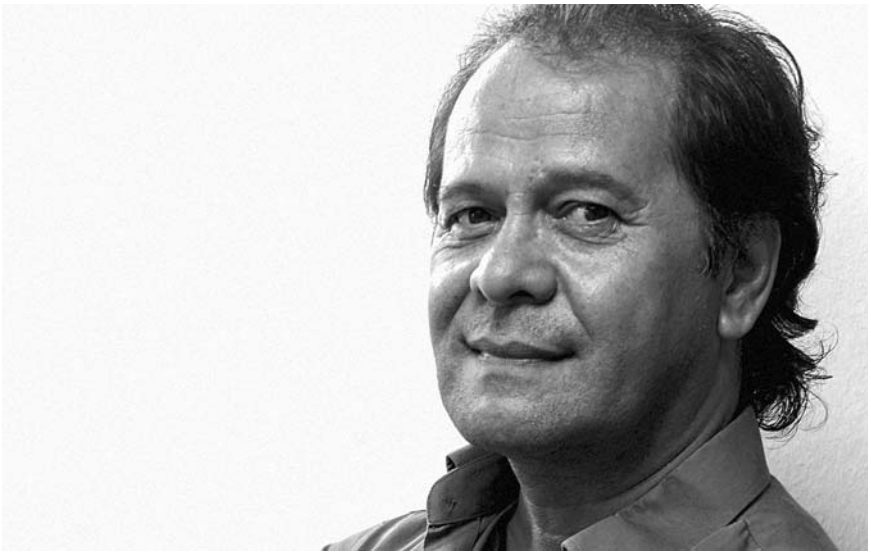
Леонард Ретель Хельмрих

КИНО ОДНОГО КАДРА

Беседу ведет Борис Караджев

Леонард Ретель Хельмрих — человек подчеркнуто скромный. В больших компаниях и на фестивальных тусовках он старается держаться незаметно, говорит тихим голосом. Думаю, что это напрямую связано с его профессиональным кредо — проникать в другие человеческие миры, вторгаться в чужие человеческие жизни, стараясь не нарушать их естественный ход. Хельмрих — голландский кинематографист с индонезийскими корнями — снимает в основном документальные фильмы (хотя начинал как игровик), которые принесли ему всемирную славу. Достаточно сказать, что он, по-моему, единственный из документалистов, кто был дважды удостоен Гран-при главного мирового фестиваля неигрового кино — IDFA. Он постоянно разъезжает по миру с лекциями и мастер-классами, пропагандирует (весьма успешно!) собственную творческую технологию, которую он называет single shot cinema, что можно перевести как «съемка одним (или единым) кадром». Так случилось, что до недавнего времени Леонард Хельмрих был мало известен у нас в России, даже в профессиональном сообществе. В последние годы здесь, по счастью, произошел прорыв — главным образом благодаря пермскому фестивалю «Флэртиана». Пару лет назад в Перми прошла ретроспектива фильмов режиссера, а в октябре 2015-го он приезжал на «Флэртиану» в качестве председателя международного жюри. Именно там и состоялся наш разговор…

Борис Караджев. Хочу начать с терминологического вопроса. В России кинематографисты, как правило, четко обозначают свою профессию: режиссер, оператор, сценарист. В Европе в большинстве случаев называют себя просто кинематографистами (filmmakers). Как вы воспринимаете этот термин? Как определяете свое профессиональное положение в кино?



Леонард Ретель Хельмрих

Леонард Ретель Хельмрих. Я тоже считаю себя кинематографистом. Было бы неверно называть себя режиссером, оператором, монтажером, сценаристом, звукорежиссером или кем-то еще, ведь моя профессия включает элементы всех этих специальностей. По сути я занимаюсь всем понемногу. Так же работают многие европейские кинематографисты. Оборудование становится все более удобным, компактным, что вполне позволяет действовать абсолютно самостоятельно. Иногда на чужих проектах я работаю как оператор, монтажер, консультант… Кинематографист часто владеет сразу несколькими специальностями.

Борис Караджев. В России немного другая практика, которая, возможно, коренится в нашей системе кинообразования. У нас в киношколах традиционно существуют факультеты, которые готовят кинематографистов определенных специальностей: режиссеров, операторов, сценаристов, художников и так далее.

Леонард Ретель Хельмрих. Когда я учился в киношколе, большинство студентов тоже не называли себя кинематографистами. Все было четко разграничено, на каждом факультете обучали определенной профессии. Я учился на режиссера, и мне даже не позволяли самому взять в руки камеру. Это безумие. Сейчас я снимаю самостоятельно. К счастью, времена изменились, новые технологии значительно облегчили процесс съемок.

Борис Караджев. Конечно. И все же порой трудно четко определить составляющие профессии режиссера. У нас во ВГИКе, где я в свое время учился, а сейчас имею честь преподавать, была на этот счет такая шутка. Когда студент приходит в институт, его спрашивают, чем он хочет заниматься. Если он решил стать художником, его просят нарисовать что-нибудь. Если актером – прочитать, скажем, монолог Гамлета. А вот если он заявляет, что хочет быть режиссером, как он может «здесь и сейчас» продемонстрировать свои режиссерские способности? Чтобы снять что-то, ему нужен бюджет, камера, группа…

«Обещанный рай», 2006

Леонард Ретель Хельмрих. Тем, кто хочет стать кинематографистом, я всегда говорю, что самый легкий путь – получить специальность режиссера. Единственное, что по-настоящему необходимо для этой работы, – наличие собственного мнения. На самом деле в киношколе нельзя научиться быть режиссером, так же как ни в одном университете нельзя научиться быть президентом страны. Ты можешь стать им только сам. Важно иметь собственный взгляд, быть способным вести свою команду в том направлении, которое ты выбрал. Поэтому профессия и называется director. Он прокладывает путь, задает направление движения для всей съемочной группы. Режиссер – это прежде всего тот, кто принимает решения. Определяет, какой камерой нужно снимать и где ее разместить, какой ракурс выбрать, как выстроить кадр, каким должно быть освещение. Он думает о том, как будут вести себя люди перед камерой, как он сам будет реагировать на происходящее.

Помимо самих съемок я занимаюсь монтажом, решаю, что включить в финальную версию фильма, а что стоит выкинуть. Это все – режиссура – некая базовая, фундаментальная профессия, в чем-то схожая с профессией дирижера. Гораздо труднее, по-моему, быть продюсером, этой профессии действительно нужно серьезно обучаться. Иногда я выступаю и в роли продюсера. Люди дают мне деньги, и я решаю, как их потратить. Это тоже важный элемент игры под названием «кинопроизводство».

Борис Караджев. Как в вашем случае удается совмещать все эти профессии – режиссера, оператора, монтажера, продюсера? Скажем, та же работа оператора требует помимо всего прочего определенной сосредоточенности на технических аспектах съемки…

Леонард Ретель Хельмрих. Раньше работа с камерой, с пленкой была сложным процессом, требовавшим особых технических навыков. Нужно было изучать химию, оптику, знать, как проявлять пленку. Сейчас на смену сложным механизмам пришла электроника. Камера сейчас – это миникомпьютер, обращаться с ней стало гораздо проще. Можно выставить

нужные настройки, а затем просто смотреть на получившееся изображение и решать, нравится оно тебе или нет. Если что-то идет не так, можно изменить ряд параметров.

Режиссер – как художник: он тоже работает один, все делает сам. Он не поручает свою кисть кому-то другому. Для режиссера его работа – единый процесс, включающий множество аспектов и функций, он не проводит между ними четких разграничений.

Борис Караджев. Иначе могли бы возникнуть внутренние конфликты, пришлось бы бесконечно бороться с самим собой.

Леонард Ретель Хельмрих. Иногда такие конфликты все же возникают: продюсер во мне говорит одно, а режиссер – другое. Нужно думать о финансовой стороне дела и одновременно о результате своей работы, о самом фильме. Вспоминается одна шутка, связанная с профессией продюсера. На небе как-то решили снять «рекламные» картины про ад и про рай, чтобы люди, которым предстоит попасть туда, знали, каково там, как следует себя вести. Обитатели ада быстро сделали такой фильм, а жители рая никак не присылают свою работу. Их спрашивают: «В чем дело?» А они в ответ: «Мы тут не смогли найти ни одного продюсера…»

Борис Караджев. Еще одна тема для обсуждения: как вы определяете различия между документальным и игровым кино?

Леонард Ретель Хельмрих. Когда я использую в кино реальные ситуации, какие-то элементы реальности, чтобы выстроить свою историю, для меня это – документальное кино. А когда заранее придумываю историю, выстраиваю сюжет и люди, которых я снимаю, знают, что они – персонажи моей истории, а потому ведут себя определенным образом, это – игровое кино. Главное, эмоции должны быть неподдельными. Например, животные и дети в кино всегда искренни, они не могут лгать, играть роли. Поэтому кино с их участием всегда будет документальным. Игровое подразумевает определенные реакции, заранее продуманные, создаваемые намеренно. Но нередко элементы игрового кино проникают в неигровое, и наоборот. Многие режиссеры используют в игровом кино приемы и методы неигрового. Например, Милош Форман часто незаметно включал камеру, и актеры не подозревали, что их снимают. Режиссеры поступают так чаще, чем мы думаем. Некоторые скрывают это, а зрители потом восхищаются великолепной актерской игрой.

Документалисты стараются всеми путями избежать наигранности, фальши. Я учился в Киноакадемии в Амстердаме, получил специальности режиссера неигрового кино, монтажера и сценариста. В то время, в конце 1980-х, мне не нравилось документальное кино. Там вечно голос за кадром вещал что-то, показывали какие-то интервью – был определенный набор приемов, с помощью которых режиссеры рассказывали свои истории. Я же хотел видеть реальную жизнь. Но камеры в то время были тяжелыми, а пленки вечно не хватало. Были, конечно, 16-*мм* камеры, но и они не давали полной свободы. Ты не мог ухватить, передать эмоциональное напряжение сцены, запечатлеть ее так, как это обычно делается в игровом кино. Возможности документалиста были ограничены.

Сегодня режиссер свободен, он может делать все, что хочет. Я использую маленькие камеры, снимаю сцены с тех же ракурсов, что мы видим в игровом кино, которые помогают передать эмоциональное содержание сцены. Снимаю руководствуясь своим чутьем. Теперь у документалистов появилась возможность использовать язык игрового кино, развивать его, искать новые визуальные средства повествования.

Борис Караджев. Мне кажется, мы плавно и естественно подошли к разговору о творческом методе, который вы называете single shot cinema. Что это по-вашему значит – снимать кино одним кадром?

Леонард Ретель Хельмрих. Кинематографистов обычно учат мыслить конкретными кадрами, планами – крупными, средними, дальними. Режиссеры, в том числе и неигрового кино, снимают фильмы, выстраивая планы, продумывая композицию кадра и т.п. Затем, на этапе монтажа, они пытаются соединить отдельные кадры в одно целое. В реальности, снимая каждый план, нужно периодически останавливать съемку, переносить камеру, менять ракурс. Я считаю, что стоит показывать на экране не только сами кадры, снятые с разных ракурсов и разных точек, но и перемещение камеры, движение. В этом смысле я снимаю одним планом. Я хочу запечатлеть реальность как нечто единое, как неделимое целое. Режиссер в этом случае проживает некий отрезок времени, фиксируя каждый его момент. Снимая одним кадром, ты уверен, что каждый кадр – уже часть единого целого. Так что даже при монтаже это ощущение цельности, законченности никогда не исчезает. В сущности, фильм становится единым целым уже во время съемок.

Скажем, мы сидим тут, разговариваем, нас снимают. Когда говорите вы, камера поворачивается к вам, когда говорю я – ко мне. При монтаже движение камеры от одного собеседника к другому обычно вырезается. При этом исчезают какие-то слова, фрагменты фраз, многое теряется, реальность ускользает от вас. Нужно стараться встроиться в поток реальности, чувствовать каждый конкретный момент. Важна также эмоциональная связь с теми, кого снимаешь, необходимо «поймать их волну», чувствовать их внутреннее состояние, настроение. Это процесс, полный тонких нюансов, установление почти духовной связи. Я показываю движение камеры от одного персонажа к другому. Если один из говорящих очень эмоционален, снимаю его с определенного ракурса, но при этом всегда слежу и за его собеседником. Когда один из героев произносит какую-нибудь фразу, я могу переместить камеру и показать реакцию собеседника, сосредоточить взгляд на нем.

Режиссер не просто смотрит в камеру, он пытается охватить взглядом всю ситуацию, прожить ее вместе с героями, понять их взаимоотношения друг с другом, с тем, что их окружает. Важно наблюдать за всеми, кого снимаешь, за их речью, жестами, мимикой, меняющимися позами. Когда снимаешь таким способом постоянно, последовательно, монтировать становится очень легко, ведь ты всегда находишься внутри материала, этого непрерывного потока. При монтаже переходишь от одного движения к другому, и вся сцена получается цельной.

«Око дня», 2001

Борис Караджев. Часто бывает так, что на этапе написания сценария задумывается один фильм, во время съемок – другой, в монтаже получается третий. Некоторые режиссеры продумывают каждый кадр с точки зрения будущего монтажа, конечного результата. Это не ваш случай. Вы вообще не думаете о монтаже, пока снимаете?

Леонард Ретель Хельмрих. Нет. Но все же снимаю так, чтобы впоследствии материал можно было смонтировать. Я умею мыслить отдельными кадрами, поскольку долгое время работал художником, делал раскадровки, знаю, как выстраивается история. Я также работал в журнале Donald Duck. Создавал серии комиксов, в которых зримо представлены ключевые моменты рассказываемой истории.

Каждый монтажный переход – временной интервал. Зрители сразу почувствуют, что материал был изменен, а режиссер вмешивался в реальность. Для меня суть монтажа в том, что он не должен быть заметен в окончательной версии фильма.

Борис Караджев. Вы шли к этому методу последовательно, по мере получения нового опыта? Или в какой-то момент вас просто осенило?

Леонард Ретель Хельмрих. После киношколы я делал раскадровки для рекламных роликов. Один мой приятель, глядя на мою работу, постоянно говорил, что узнает тот или иной ракурс, видел такой же в каком-то фильме, а похожую композицию кадра – в другом. Тогда я подумал: мог бы я снимать иначе, так, как никто прежде не снимал? Мой друг сказал, что это невозможно, что мы уже слишком испорчены, посмотрели множество фильмов, знаем все виды кадров, ничего нового изобрести не сумеем.

Однажды я делал раскадровку для сцены, которую предстояло снимать под водой, выстраивал ее. Хотел подчеркнуть трехмерность пространства, снимать с разных углов. Показал раскадровку оператору Джордану Клейну, он довольно известен, в частности снимал сериал «Флиппер», фильмы о Джеймсе Бонде… Спросил его, сколько погружений потребуется, чтобы снять сцену. Он сказал, что ему будет достаточно

одного – на пятнадцать минут. Я был поражен. Не верилось, что ему удастся за один раз снять сцену с нескольких ракурсов, но он действительно справился. Под водой тяжелая камера становится невесомой, и он двигался с изяществом балерины. Я тогда подумал, что это очень здорово – снимать одним кадром. Затем режиссер стал монтировать материал согласно раскадровке. А мне казалось, что лучше было бы оставить сцену нетронутой, такой, какой она была снята.

Я видел, что сам процесс движения камеры из одного ракурса в другой становился значимым для самой истории, он был насыщен смыслом. Например, я хочу снять чашку. В традиционной манере съемки необходимо взять такой ракурс, при котором зритель сразу поймет, что перед ним чашка кофе. Если, скажем, снять ее сверху, зритель увидит лишь два круга – один внутри другого – на квадратной поверхности. Так что сразу и не поймешь, что это за предмет. Движение камеры и то, как оно совершается, могут насытить кадр, придать ему определенную эмоциональную окраску. Раньше движения камеры были очень ограничены, этот метод повествования не был развит. Из-за подобных ограничений мы многое теряем, этот богатый язык остается неиспользованным.

Затем я узнал, что с той же проблемой в свое время столкнулся Фридрих Вильгельм Мурнау, он тоже стремился активнее использовать движущуюся, а не статичную камеру. Жаль, что он так рано умер. Он всегда искал новые визуальные возможности киноязыка, исследовал различные методы съемки.

Я сделал множество открытий, снял много таких кадров, каких никто прежде не снимал. Научился мыслить не кадрами, а движениями камеры. Понял, что язык движений не имеет отношения к нашему привычному языку, который мы используем для общения. Язык кадров – другое дело. Можно сказать, каждый кадр сродни слову в предложении, из них выстраиваются сцены-высказывания, но это во многом язык, склонный к упрощению. Движения же камеры – как музыкальные созвучия: это некие гармонические сочетания.

Я думал о том, что означает то или иное движение. Например, анализировал движения камеры в фильмах Лени Рифеншталь, смотрел, как она снимала Гитлера. Вот он стоит на трибуне, перед ним микрофоны, камера опускается, мы смотрим на него снизу вверх, затем камера начинает двигаться по кругу, по его «орбите». И возникает ощущение глубины пространства, объема. Этот эффект возникал сам собой благодаря движению камеры. Я размышлял о том, как именно режиссер добивалась такого эффекта. Позже этот же эффект я видел, например, в мультипликационном фильме «Король Лев». Когда бабуин стоит на скале, держит львенка, поднимает его вверх, к солнцу, камера тоже показывает их снизу и движется вокруг них. Тем не менее эффект глубины не всегда производит одинаковое впечатление. Все зависит от взгляда, от самой истории, от того, в каком контексте используется это движение, наконец, от персонажей, их развития. Со временем я понял, что движения камеры сродни музыке – в разных контекстах она звучит по-разному, и надо учиться использовать ее соответственно.

Борис Караджев. Это совершенно иной язык, целая методика, с множеством нюансов. В идеале можно было бы составить некий словарь, в котором было бы четко определено, какой смысл несет то или иное движение. Однако это не значит, что, овладев этим вокабуляром, режиссер сможет снять сильное кино.

Леонард Ретель Хельмрих. То же и в музыке. Музыкант не может сказать, что точно знает, какое содержание несет то или иное сочетание звуков. Он может объяснить, как создается вальс или марш, как используются и выстраиваются разные типы ритмических структур. Но мелодии, как и движения камеры, всегда имеют разный смысл. Так же, как, впрочем, и слова, – в зависимости от контекста он может меняться.

Борис Караджев. Вы изобрели достаточно простые и компактные устройства для съемки единым кадром. С их помощью можно добиться поистине удивительных результатов, и в частности очень плавного, естественного и при этом очень сложного движения камеры. Я беседовал с молодыми коллегами, посетившими ваш мастер-класс. У некоторых сложилось явно неверное представление о том, как создается такое кино. Им кажется, что вполне достаточно купить ту или иную техническую новинку, проштудировать ваши инструкции – и они смогут снять великолепное кино. Думаю, это заблуждение.

Леонард Ретель Хельмрих. Дело не в оборудовании и не в строгом следовании правилам, которые я для себя создал. Дело в особом образе мышления. Важно всегда воспринимать реальность как единое целое, не только во время работы над фильмом. Для большинства язык кино – это язык отдельных кадров, смонтированных сцен. Невольно мышление людей тоже меняется, их мысли и даже сновидения начинают строиться по правилам монтажа. Это большая проблема. Необходимо освободиться от этой ограниченности, начать воспринимать реальность как нечто непрерывное. В жизни все взаимосвязано. То, в каких условиях мы находимся, сама обстановка, предметы, нас окружающие, мельчайшие детали влияют на нашу речь, общение, определяют нас в данный момент. Снимать одним кадром можно, лишь почувствовав это единение, взаимосвязь всех и всего в определенный момент в конкретном пространстве.

Мне приходит на ум сравнение с Солнечной системой. Люди – планеты, вращающиеся вокруг некоего события или проблемы. Режиссер входит в эту «солнечную систему» и начинает снимать человека, реагирующего наиболее эмоционально. Можно сосредоточить внимание лишь на нем, снимать его с разных ракурсов. Или переключить внимание, скажем, на плачущего ребенка, плавно перейти к нему, камера будет вести себя, как спутник, движущийся по некоей орбите под действием «сил эмоционального притяжения». Так можно с помощью движения камеры соединить нескольких персонажей, переходить от одного к другому. Таким образом, каждое движение будет оправданно. И зритель поймет, почему камера перемещается от одного персонажа к другому, поскольку будет наблюдать ситуацию как единое целое.

«Полет из рая», 2003

Борис Караджев. Важно также знать человеческую психологию, чтобы понимать, как строятся отношения между людьми. Иначе можно уйти в чистый формализм.

Леонард Ретель Хельмрих. Да. Важно и само присутствие режиссера как личности, это также влияет на ситуацию, и надо осознавать это, контролировать себя, свои движения, реакции.

Борис Караджев. Когда я смотрю ваше кино, я слежу не только за персонажами, но и за вами – это очень интересно. Из ваших фильмов я многое узнаю и о вас, о вашем восприятии действительности. Мне кажется, это самое главное, может, это даже важнее, чем изобретение сложных движений. Ваше присутствие в фильме как автора влияет на многое. Во время съемок создается своего рода электромагнитное поле. Вы – как заряженная частица, следовательно, ваше присутствие непременно будет как-то отражаться на ситуации, в каком-то смысле вы разрушите это поле. Чтобы избежать этого, нужно быть нейтральным, но в таком случае пострадает ваша сущность автора.

Леонард Ретель Хельмрих. Согласен. Поэтому я всегда советую избегать съемки на уровне глаз – своих или персонажа, это абсолютно нейтральная позиция. Стоит подняться или опуститься на несколько сантиметров – и сцена становится гораздо более выразительной. Кроме того, таким образом вы не загораживаете персонажа. При этом сохраняете определенную нейтральность и естественность взгляда. Я всегда держу камеру поодаль от себя, выбираю соответствующие ракурсы. Если режиссер осознает, что в позиции наблюдателя влияет на ситуацию, он может и некоторым образом менять ее, играть с ней, использовать это влияние во благо. Осознавая себя одним из участников процесса наравне с другими, он берет на себя и часть ответственности за то, что происходит перед камерой.

На занятиях со студентами я показываю небольшой фрагмент кинохроники, снятый в 1911 году в Париже. В нем показан человек, стоящий на Эйфелевой башне, в руках у него самодельные крылья, он хочет взлететь.

Смотрит в камеру, затем, после недолгих колебаний, прыгает. И погибает. Мне кажется, камера несет ответственность за его гибель. Оператор знал, что, прыгнув, этот человек погибнет: он выбрал ракурс, идеальный для наблюдения за прыжком с башни. Если бы человек действительно взлетел, этот ракурс не подошел бы. В то время камеру устанавливали на штатив, техника панорамирования была изобретена позже. Камеру можно было лишь поднимать или опускать. Если бы человек взлетел, он тут же вышел бы из кадра. Если бы только в это можно было поверить, то в этом случае камеру следовало разместить под другим углом. Почему этот человек колебался, глядя в объектив? Я уверен, что, если бы там не было камеры, он бы не прыгнул, испугался. Но он увидел, что за ним наблюдают, и решил идти до конца, чтобы «не потерять лицо».

Борис Караджев. Камера спровоцировала его.

Леонард Ретель Хельмрих. Да, я так думаю. Кроме того, ассистент оператора стоял внизу, у подножия башни, откуда хорошо можно было наблюдать падение. Так что эти двое знали, что тот человек совершит самоубийство, но не вмешались, а зафиксировали все на камеру.

Борис Караджев. Это вечное противоречие. Когда режиссер видит двух дерущихся людей, понимает, что один из них может погибнуть, перед ним встает дилемма: как режиссер он должен запечатлеть событие, а как человек – вмешаться и предотвратить гибель.

Леонард Ретель Хельмрих. Да. В 1998 году я был в Индонезии, наблюдал протесты студентов, выступавших против режима Сухарто. Один мой приятель, студент-активист, рассказал мне, что он пережил. Как-то он боролся с полицейскими, упал на землю рядом с забором, бежать ему было некуда. Подошел полицейский с дубинкой, готовясь нанести удар. И вдруг – развернулся и ушел. Студент увидел, что поодаль от них стоял оператор с камерой, именно это и спасло его. Я тогда подумал, что с помощью камеры можно защитить людей. Помню, однажды я увидел, как полицейский бьет студента. Я приблизился к ним с камерой, но полицейский продолжал избивать юношу. Получилось, что я, наоборот, провоцировал его. В разных ситуациях камера может порождать разные типы реакций.

Борис Караджев. Режиссер вмешивается в реальность не просто как человек, а именно как кинематографист, используя свои средства, свои возможности…

Леонард Ретель Хельмрих. Надо всегда учитывать контекст, ситуацию, думать о том, каким может быть результат твоего вмешательства, получится ли все так, как ты предполагаешь, или нет.

Борис Караджев. Вы потратили много сил и времени на то, чтобы усовершенствовать свой инструментарий, изменить его в соответствии с вашими задачами. Чего вы хотели добиться, изобретая новые технические приспособления?

Леонард Ретель Хельмрих. Раньше все пользовались 16-*мм* или 35-*мм* камерами. Выпускник киношколы покупал камеру, и она служила ему долгие годы. Был лишь один формат, один путь. Люди приспосабливались:

совершенствовали эти камеры в соответствии со своими нуждами, привинчивали к ним что-то, как-то меняли их конструкцию. Сейчас каждый год появляются новые камеры, технологии постоянно совершенствуются. Какие-то новые кнопки, новые настройки в меню… Соответственно меняются методы работы. В процессе съемки нужно постоянно следить, чтобы объекты оставались в фокусе. Раньше все было устроено намного проще. Ты хорошо знал свою камеру, знал, где какая кнопка, за что она отвечает. Зато теперь есть камеры с хорошей системой автоматической фокусировки, быстро реагирующей на движения. Я могу следить за изменениями фокуса и контролировать кадр, слегка перемещая камеру. Она – мой главный инструмент, я знаю и чувствую его, так же как скрипач – свою скрипку.

Борис Караджев. Насколько я понял, в первое время изобретенный вами метод применялся в основном в игровом кино.

Леонард Ретель Хельмрих. Не совсем. Я разработал этот метод и хотел, чтобы его можно было применять в игровом кино, но не мог получить достаточное финансирование, чтобы испробовать его в одном из проектов. Никто не верил, что этот метод будет эффективен. Дело было в начале 1990-х годов, но я продолжал работать. Меня вдохновляли такие кинематографисты, как Фридрих Вильгельм Мурнау или Александр Астрюк, я понимал, что они стремились к тому, чтобы камера была свободной. Подобно карандашу в руке художника, она должна была подчиняться малейшему взмаху руки режиссера, его интуиции.

Я хотел разработать методологию «кино одного кадра», применять ее на практике, хотел снять фильм, в котором каждая сцена была бы снята одним планом. Но камеры в то время были тяжелыми и громоздкими. В Нидерландах компания Philips создала новую технологию, которая позволила вдвое увеличить разрешающую способность видеокамеры. Съемка осуществлялась при помощи большой камеры с длинным кабелем, соединенным с огромным фургоном, в котором помещалось все необходимое оборудование для записи изображения на кассету. Я хотел показать, что режиссеру необходима свобода перемещения. Разработал новое мобильное приспособление. Это была камера, подвешенная под потолком, с помощью системы противовесов ее можно было поднимать и опускать, но лишь на высоту около двенадцати метров. Я обратился к театральной труппе с предложением снять одним планом их выступление, при условии, что оно будет не длиннее пятидесяти минут, поскольку на одну кассету умещался один час видео, но по техническим причинам первые и последние пять минут использовать было невозможно. Мы вместе с хореографом выбрали фрагмент выступления, затем я снял его одним планом. Камера повсюду следовала за танцорами, фиксировала каждое их движение. Но и эта техника была несовершенна. Из-за противовесов камера двигалась медленно.

Позже начались события в Индонезии, и, поскольку у меня индонезийские корни, я не мог оставаться в стороне от происходящего. Я взял камеру и отправился туда, в итоге снял трилогию о тех событиях. В то

«Положение среди звезд», 2010

время у меня была небольшая камера Sharp, тогда на рынке еще было мало портативных камер. Прежде я всегда полагал, что метод одного кадра нельзя использовать в документальном кино, поскольку необходимо уметь предвидеть, что произойдет в каждый следующий момент, знать, когда и куда нужно двигаться.

Борис Караджев. Вы разработали этот метод, чтобы снимать игровое кино. Применив его в документальном, вы пошли на эксперимент.

Леонард Ретель Хельмрих. Да, и я не думал, что получится что-то стоящее. Но вскоре я осознал, что это возможно, увидел, какую свободу выражения чувств это дает, а именно в этом и заключается суть искусства. Этот метод позволял приблизиться к сути кинематографа.

Я оказался в Индонезии, в самой гуще событий, носил камеру с собой и фиксировал то, что видел вокруг. Я пытался прочувствовать и запечатлеть настроение людей, атмосферу происходящего. Вообще, эмпатия очень важна. Когда ты готов сопереживать человеку, которого снимаешь, он охотнее впускает тебя в свое личное пространство. Как-то я прочел цитату фотографа Анри Картье-Брессона: «Если люди, которых ты снимаешь, смотрят в объектив, значит, ты слишком далеко от них». Ты должен приблизиться к ним настолько, чтобы они больше не смотрели прямо на тебя, тогда ты окажешься среди них, одним из них. Они перестанут воспринимать тебя как стороннего наблюдателя. Тот же подход использовали Уайзмен, Ликок, Пеннебейкер, делая «прямое кино». Они говорили, что нужно идти к людям с открытым взглядом, смотреть на них с пониманием, тогда они впустят тебя в свое пространство.

Режиссер наблюдает за происходящим, за меняющимися эмоциями и состояниями людей, но он и участник процесса. Когда снимаешь, находясь внутри ситуации, ты не должен вмешиваться, но при этом должен учитывать все эмоции, структуру события, групповую динамику, влиться в эту конкретную группу, проникнуться настроением людей, стать одним из них.

Борис Караджев. Важный аспект работы документалиста – определение психологической дистанции между автором и его героем. Иногда ты можешь находиться далеко, но при этом психологически – очень близко. И наоборот! В ваших картинах чувствуется, что вы психологически очень близки тем, кого снимаете, знаете этих людей, наладили с ними психологический контакт. Я говорю в данном случае как раз о ваших картинах, снятых в Индонезии, таких как «Очертания луны» или «Положение среди звезд». Разумеется, легче наладить контакт с людьми, если мы говорим на одном языке. Возможно ли использовать этот метод, когда ты оказываешься в условиях другой культуры, незнакомого языка, среди людей, которых не можешь полностью понять, объяснить их поведение…

Леонард Ретель Хельмрих. Это интересный вопрос. Такая ситуация возникла во время съемок в Ливане. Это были беженцы, оказавшиеся в трудном положении, мы подружились, и я смог сблизиться с ними, хотя не знал их языка. Я смог почувствовать тех, кого снимал, они мне нравились. Позже, когда мой переводчик увидел отснятый материал, он был поражен. Он сказал, что я запечатлел все важное, о чем говорили люди. Я действовал как бы бессознательно, прочувствовал ситуацию и настроение людей. Так что мы можем приблизиться даже к незнакомым людям, они тоже могут впустить нас в свое пространство.

Борис Караджев. Очевидно, чтобы снимать людей, нужно вступить с ними в некие отношения, наладить контакт. В идеале нужно полюбить тех, кого снимаешь. Но ведь порой приходится снимать и тех, кто не вызывает у нас симпатию или кому не нравимся мы.

Леонард Ретель Хельмрих. Да, если же ты снимаешь того, кто тебе не нравится, если ты ему не нравишься или если ты чувствуешь, что он что-то скрывает от тебя, тогда возникает проблема. Однажды в Индонезии я снимал человека, к которому не испытывал симпатии. Это был военный, который командовал разгоном студенческого выступления. Я хотел снять его с такого ракурса, при котором он выглядел бы плохим человеком. Я приблизился к нему вплотную, и в какой-то момент он попытался выхватить у меня камеру. У меня и правда были недобрые намерения, и он это почувствовал…

Во время работы над фильмом «Сырая сельдь» у меня также возникли проблемы. Люди, которых я снимал, прятались от меня, были очень закрытыми, я не мог войти в контакт с ними. Я не понимал, о чем они говорят друг с другом, они использовали особый сленг, знакомый лишь местным рыбакам. Меня это очень огорчало. Я даже подумывал бросить этот проект. Я размышлял, почему мне не удается приблизиться к ним. Позже узнал, что владелец судна и глава рыболовной компании предупредили их, что их будут снимать и они должны вести себя соответственно. Причина была в том, что рыбаки нарушали закон. Когда они вылавливали больше рыбы, чем нужно, то выбрасывали за борт излишки – тонны мертвой рыбы. Мне удалось снять это. Капитан узнал об этом и даже пригрозил убить меня, если я использую эти кадры в фильме. Но этот

разговор я тоже снял на камеру и сказал, что, если со мной что-нибудь случится, эти кадры увидят все…

В результате я все же решил эту проблему. Ездил туда три раза, снимал в несколько заходов. В первый раз налаживал отношения с капитаном судна, снимал в основном его, в итоге мы даже подружились. Затем я узнал, что дети рыбаков идут в плавание вместе с отцами. Решил снимать последнюю часть фильма с точки зрения этих детей: смотрел, как они наблюдают за работой родителей. Забавно, что рыбаки, говорившие между собой на сленге, со своими детьми общались совсем иначе, и я наконец начал понимать их.

Борис Караджев. Для контакта с вашими героями вы используете нестандартные подходы, ищете обходные пути.

Леонард Ретель Хельмрих. Я называю это стратегией доктора Ватсона. В историях о Шерлоке Холмсе он вечно задает глупые вопросы, но они важны, так как позволяют понять, что творится в голове Холмса.

Борис Караджев. У нас есть похожий метод, но мы обычно называем это игрой в плохого и хорошего полицейского…

Леонард Ретель Хельмрих. Да, точно. Этот метод можно использовать в любом документальном фильме…

Борис Караджев. И в заключение пара «дежурных» вопросов. Есть ли лично для вас какие-то особо значимые имена в российском кино, и в частности в документальном?..

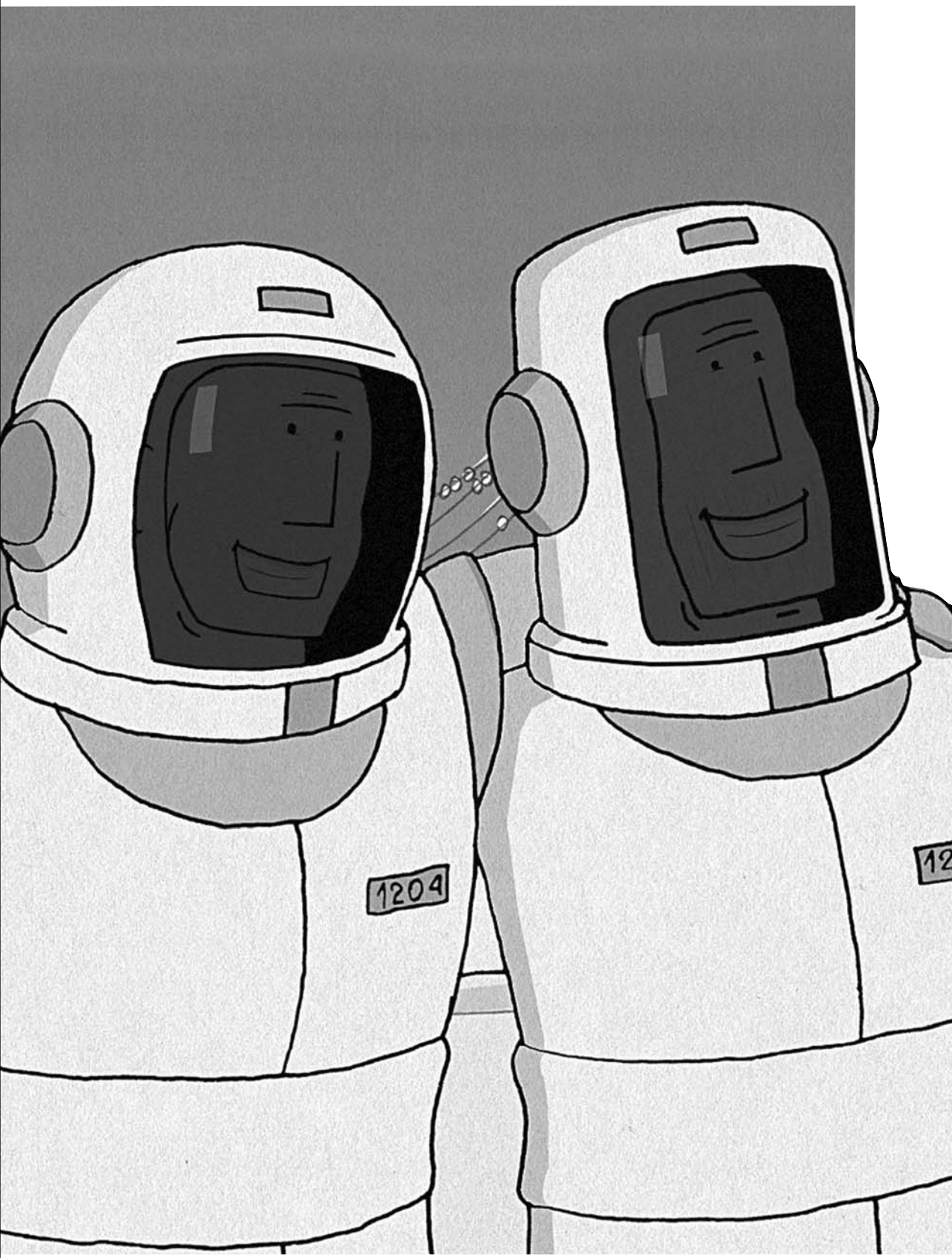
Леонард Ретель Хельмрих. Я очень люблю работы Виктора Косаковского. Его десять правил создания документального кино я часто цитирую на своих лекциях, потому что полностью согласен с ними. Я рос в 1970–1980-е годы и в юности любил смотреть не американский мейнстрим, а русское и итальянское кино – в то время эти картины были для меня хитами. Очень запомнились мне картины Тарковского. И когда я слышу в фильме русскую речь, у меня невольно сразу возникает ощущение, что это очень серьезное кино. Однажды приятель дал мне пиратскую копию фильма «Война миров» Стивена Спилберга. Я включил его, и оказалось, что он на русском языке. Восприятие картины сразу изменилось, она показалась мне очень значимой, хотя это обычный голливудский фильм…

Борис Караджев. Каковы ваши впечатления от «Флаэртианы»-2015?

Леонард Ретель Хельмрих. Это прекрасный камерный фестиваль с качественной программой, большинство фильмов произвели на меня очень хорошее впечатление. Мне нравится формат фестиваля: можно успеть посмотреть почти все фильмы, люди много общаются, обсуждают кино, а это очень важно. На крупных фестивалях фильмов слишком много, и редко можно обсудить какую-то картину, потому что какие-то зрители смотрят одно, другие – другое. Замечательно, когда у людей есть возможность делиться впечатлениями и мыслями после просмотров… ◆

Пермь

Перевод с английского Елены Паисовой


1204

АНИМАЦИЯ: ЗАМЕТКИ ПОСТОРОННИХ

Суздаль-2016

Организаторам Суздальского фестиваля анимации в этом году показалось важным — прежде всего для профессионалов — посмотреть на российскую анимацию, сферу междисциплинарного творчества как бы извне, с «других берегов». Увидеть состояние этого вида творчества глазами экспертов, не занимающихся анимацией.

В суздальском «круглом столе», который мы публикуем, принимали участие известные специалисты в различных областях гуманитарной науки, чтобы на примере нескольких авторских фильмов последних лет (для экспертов мы собрали отдельную программу), обладающих выразительным и провокативным авторским ви́дением, поразмышлять о тенденциях, проблемах, тупиках и зонах свободного поиска в российской анимации. О том, насколько создаваемые сейчас произведения с помощью собственного визуального языка передают дух времени.

В программу для обсуждения были включены картины «Мы не можем жить без космоса» Константина Бронзита, «Мальчик» Дмитрия Геллера, «Длинный мост в нужную сторону» Ивана Максимова, «Очень одинокий петух» Леонида Шмелькова, «Почему банан огрызается» Светланы Разгуляевой, «Обида» Анны Будановой, «Друзья» Романа Соколова, «Молоко» Игоря Ковалева, «Волк Вася» Екатерины Соколовой, «Пишто уезжает» Софьи Кендель, «Муравьиные песни» Александра Свирского, «Девочка, которая порезала пальчик» Эдуарда Беляева.

В дискуссии приняли участие Олег Аронсон, философ, теоретик кино и телевидения, кандидат философских наук, лауреат премии Андрея Белого за гуманитарные исследования, старший научный сотрудник Института философии РАН; Дмитрий Леонтьев, заведующий Международной лабораторией позитивной психологии личности и мотивации НИУ

← «Мы не можем жить без космоса», режиссер Константин Бронзит

ВШЭ, профессор ВШЭ и МГУ, лауреат премии Института Виктора Франкла (Вена); Юрий Аввакумов, художник, архитектор, куратор и дизайнер, произведения которого находятся во многих музейных коллекциях мира, в том числе в Русском музее и Третьяковской галерее, автор термина «бумажная архитектура», член-корреспондент Российской академии художеств; Антонио Джеуза, куратор и историк искусства, доктор философии преподаватель Школы имени А.Родченко, автор трехтомного исследования «История российского видеоарта»; Анатолий Прохоров, медиакритик, продюсер, антрополог культуры, психоаналитик, вице-президент Московской анимационной студии «Пилот», один из организаторов и вице-президент Российской академии Интернета, художественный руководитель Студии компьютерной анимации «Петербург» (СПб); Екатерина Соколова, режиссер; Алёна Сычёва, киновед. Модератор дискуссии — Лариса Малюкова.

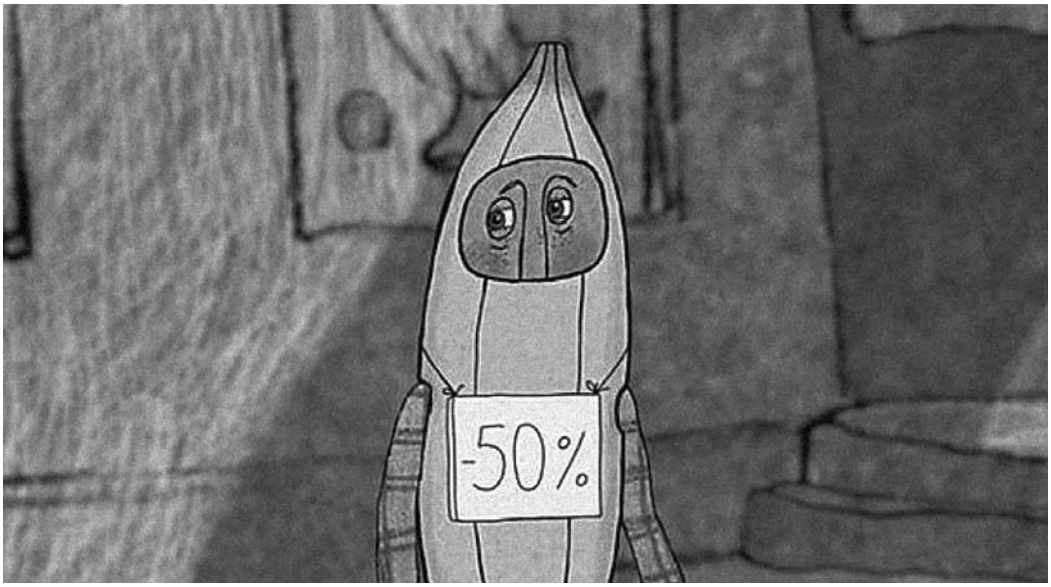
Лариса Малюкова. Давно назрела необходимость обстоятельного исследования тенденций, прорывов и заблуждений анима-процесса. Современная российская анимация, как говорил Федор Хитрук, попрежнему «не познана, не исчерпана, не изучена». Художникам не хватает дискуссии, аналитики, осмысления их поисков.

При этом, как любое профессиональное сообщество, аниматоры в значительной степени варятся в собственном соку. Это ощущение замкнутости, «семейственности» собственного мира порой не только порождает чувство собственного превосходства, но и мешает свободному, непредсказуемому развитию, утверждает когда-то совершенные открытия в качестве обязательных канонов, насаждает стереотипы и эстетическую архаичность.

Вот некоторые темы, которые мы предлагаем для обсуждения. Является ли анимация сферой современного искусства? Насколько интегрирована с ним? Как оценить ее актуальность, идеи, тенденции и альтернативы развития, художественный язык и феномен поэтики, видимое и сущностное? Как определить философские, психологические, социальные и искусствоведческие аспекты в современном отечественном анимационном кино?

По словам Умберто Эко, не только перед теоретиком, но прежде всего перед самим художником стоит насущная необходимость решать вопрос, «как современное искусство осваивает беспорядок действительности», «как искусство, не изменяя величию традиционной культуры, реагирует на те изменения, которые произошли на рубеже веков в связи с новыми представлениями о картине мира».

Юрий Аввакумов. В анонсе нашей дискуссии был заявлен вопрос: является ли анимация видом современного искусства? Хочу сразу сказать: на мой взгляд, не является. Так же, как, скажем, современная архитектура. Это абсолютно отдельное, герметичное предприятие. Его можно называть институцией, в которой иногда работают современные художники. Поэтому многие традиционные художники, называющие себя современными только потому, что они якобы работают в наше



«Почему банан огрызается», режиссер Светлана Разгуляева

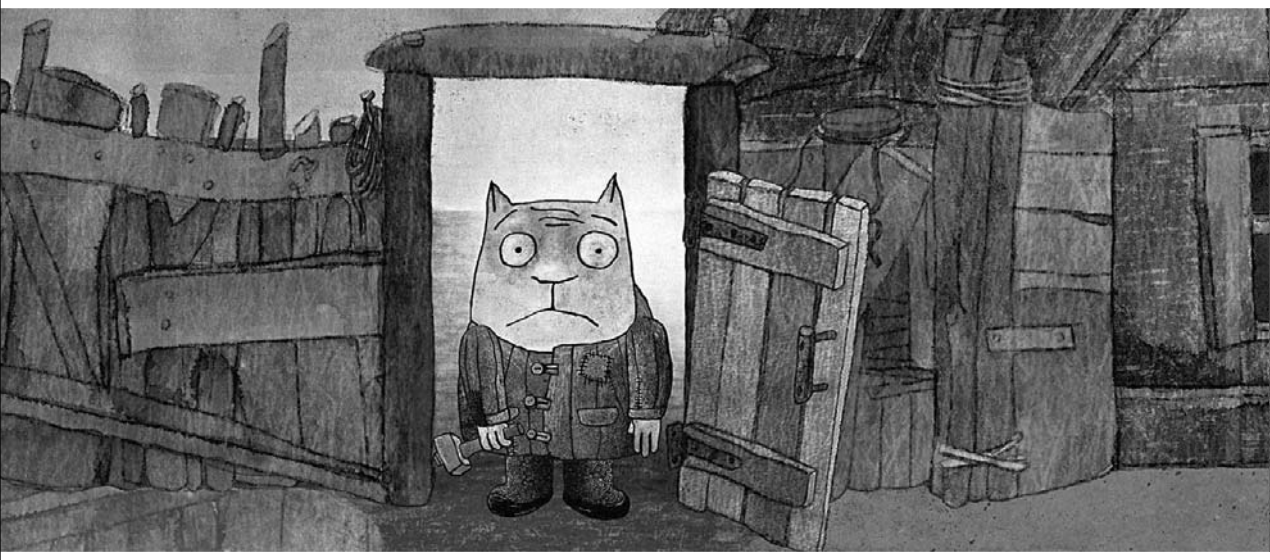
время, не попадают в эту графу. Это абсолютно закрытое коммерческое предприятие, в котором есть, конечно, масса замечательных, талантливых людей. Они лучше других слышат время.

Так вот, анимация, к сожалению, к современному искусству отношения не имеет. Но имеет прямое отношение к современной культуре, так же как и архитектура. В каких-то закромах, впрочем, некое единение разных видов искусства все-таки происходит.

У меня есть любимое переживание: давным-давно, больше двадцати лет назад, я попал в депозитарий Музея современного искусства в Нью-Йорке. Там есть отдел, который занимается дизайном. Это стеллажи, на которых лежат уникальные горнолыжные шлемы, спроектированные в единственном экземпляре для конкретных лыжников, а рядом, допустим, детские соски, которые выпускались миллионными тиражами, потому что их покупала вся Америка. Над этим страшным набором, коллажем из самых разнородных предметов работали как известные, так и неизвестные дизайнеры. Разные по типажам и назначению предметы вдруг попадают на полки одного из самых знаменитых музеев мира. И в каких-то выставочных проявлениях оказываются востребованы теми людьми, кто интересуется современным искусством.

Дмитрий Леонтьев. У меня как у человека, далекого от анимации, вопрос. Когда вы утверждаете, что она не относится к современному искусству, вы имеете в виду: не относится к современному или не относится к искусству? И второе: вы говорите про всю анимацию или все-таки ее можно как-то дифференцировать?

Лариса Малюкова. Сегодня мы обсуждаем исключительно ее авторский сегмент. У коммерческого другие законы, сферы приложения, и к искусству, откровенно говоря, он редко имеет отношение.



«Пишто уезжает», режиссер Софья Кендель

Юрий Аввакумов. Я, естественно, имел в виду современное искусство как единое словосочетание. Без разведения: вот это – современное, а это – искусство. Если говорить о технологии, то она у архитектуры, в общем-то, похожая. Архитектор не может сам построить здание. Для этого ему нужны заказчики и исполнители как минимум. Когда я занимался «бумажной архитектурой», такого словосочетания практически не существовало. Это был скорее негативный термин, дескать, ерундой занимаетесь. Но имелась возможность участвовать в разных конкурсах на идеи. И мы преодолели в свое время «железный занавес»: стали посылать концепции проектов на конкурсы, получать международные премии, потом выставлять их на художественных выставках. Таким образом, я сам себя вроде опровергаю, когда говорю, что, с одной стороны, есть современные художники, а есть аниматоры, есть архитекторы. И они вроде не «смешиваются» (есть исключения, но они правила, как известно, только подтверждают). Архитекторы сейчас ручной графикой почти не занимаются, многое производится при помощи компьютера. Имеет ли это какое-то отношение к анимации? Можно говорить о некоем аналогичном шаблоне анимационных приемов: такие нежно-акварельные картинки будущей архитектуры – всегда лето, солнце, шезлонги и полупрозрачные люди, не отражающиеся в зеркалах. Но это все очень разные сферы, где-то там выше они, может быть, и встречаются.

Антонио Джеуза. Приятно, что Юрий решил начать в духе 90-х, с провокации, с заявления: анимация не является современным искусством. По существу, это правда. Потому что это не искусство современников, а произведения художников, которые делают актуальное искусство. Юрий прав, когда уточняет, что анимация как индустрия может быть некоммерческой или коммерческой. Все, что касается производства, – это правильно. Но давайте спросим у авторов. Все начинается с них.

И действительно, авторы делают работу для территории современного искусства, но индустрия диктует, что дальше с ней будет происходить.

Современное искусство имеет определенные правила. Одно из них – наличие текста. Любую работу мы теперь выставляем вместе с текстом, особенно когда речь идет о концептуальном искусстве. У меня есть архив современного российского видеоарта. Много известных имен и названий. Первая работа Виктора Алимпиева – анимация, группа «Синий Суп» создала несколько анимаций, Дима Бубникин, «Синие носы». Алексей Булдаков анимировал картины Лисицкого и Малевича – сделал из них порноверсию. Мы любим, когда художник рассказывает историю, как в кино, и когда пытается ломать нарративность.

Что касается архитекторов, у них есть художники, интегрирующие анимацию и видео. В частности, Алена Терешко и группа «Паразит». Все зависит от автора, от того, есть ли у него концептуальные работы. Французский художник Пьер Юиг купил права на использование персонажа манги по имени Анн Ли. В его работе «Один миллион королевств» (One Million Kingdoms, 2001) Анн Ли гуляет по Луне, а ландшафт там существует в 3D-анимации. Закадровый голос – частично Нил Армстронг, который рассказывает о высадке на Луне, и тут же диктор, который читает фрагмент из романа Жюля Верна «Путешествие к центру Земли». Так что добро пожаловать на территорию современного искусства. Но обязательно нужны тексты.

Лариса Малюкова. Из той программы, которую вы посмотрели, что, на ваш взгляд, было бы интересно показывать на выставках, в галереях?

Антонио Джеуза. Мы выставляем людей – не работы. К примеру, я хорошо знаком с Юрием Аввакумовым, и, когда у меня есть возможность, непременно показываю его вещи. Но ради взгляда на мир, который всегда шире, чем конкретная работа, представленная на выставке.

Лариса Малюкова. А не было ли среди анимационных картин таких, которые вам показались бы «шире», чем конкретное произведение, и вам было бы интересно «показать этого автора»?

Антонио Джеуза. Трогательная история «Мы не можем жить без космоса» Константина Бронзита о дружбе, об одиночестве. Или пластилиновая «Девочка, которая порезала пальчик» Эдуарда Беляева. Но мы должны понимать, кто эти авторы, что еще они сделали. Не бывает так, что есть одна работа – и ты уже представитель современного искусства.

Олег Аронсон. В этой дискуссии я скорее поддержу Аввакумова. На мой взгляд, анимация не является даже искусством. Но это не должно никого расстраивать, потому что есть много областей, не являющихся искусством, где художники применяют себя. Современный мир устроен так, что искусство в нем вообще является вторичным. Даже артрынок как-то ушел от искусства. Стал музейным, аукционным. И то, что современное искусство продолжает называться таковым, странно. Это определенный вид практики, который к традиционному, миметическому его пониманию не имеет отношения. Именно на этом разрыве

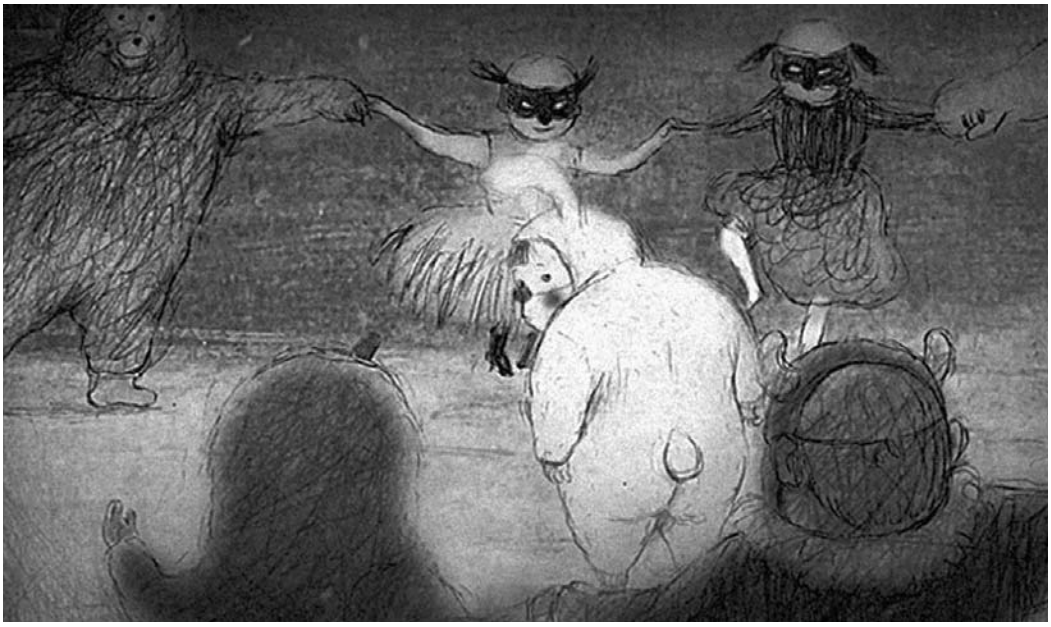
может работать анимация, поскольку, не являясь искусством, она сегодня может быть ближе к тому, что называется современным искусством. У анимации больше связей с некоторыми видами деятельности. Я имею в виду антропологические исследовательские проекты.

Что вообще дает нам право говорить об анимации как об искусстве? Вот ключевой для меня вопрос. Есть несколько ответов, которые каждому приходят в голову, но они, на мой взгляд, все неправильные. Чаще всего нам просто нравится то, что кажется ценным, что похоже на живопись, что принято называть искусством. В чем есть какая-то музыкальность – и мы соглашаемся: да, это искусство. То, что связано с кинематографом, литературой, – там тоже есть соответствующие традиции. Сергей Эйзенштейн говорил, что кинематограф – это синтез искусств, но сам искусством при этом не является. Вот что важно. Сегодняшнее кино в каких-то своих проявлениях иногда ближе к анимации, чем мы думаем. Все эти трансформеры, аватары…

Анимация пытается подражать архаичному кинематографу – вот проблема. Она пытается делать рисованные фильмы, как игровые. И чтобы понять этот путь – нет, не к современному искусству, а просто ее путь в нынешнем мире, – я выстраиваю три преграды. Первая – это искусство, вторая – произведение, и третья преграда – художник. Это препятствия к пониманию анимации, потому что каждое произведение пытается мне сказать: «Я – искусство, я – произведение». Иногда трудно спорить, потому что бывают действительно хорошие фильмы и они могут нравиться. А когда какой-то фильм нравится, ты теряешь рефлексивную способность, хочешь назначить его ценностью. Но нравиться может все что угодно, например жизнь. Автор пытается мне сказать: «Я – художник», и это меня каким-то странным образом тоже может отвращать.

Для меня важнее не то, как он пишет картину, какой у него стиль. Мне интересно то, что он анимирует. Это слово не обозначает только одушевление. Даже мультипликация для меня более точное название, чем анимация. Поскольку в нем есть некоторая техническая вещь, которую, мне кажется, художник в большей степени выполняет в анимации. Здесь есть такая нерефлексивная и, может, даже акультурная программа, заложенная в тех, кто заворожен этим видом деятельности. Они профессиональные рисовальщики. Благодаря анимированию рисунка вскрывают для нас какое-то другое свойство линии, материала. Не миметическое, а ритуальное. Сила линии первичного отпечатка мира, который дан инфантильности и архаике. Почему? Почему эти линии являются для нас особо притягательными знаками? В этом есть знаки архаической культуры. В частности, инфантильности, которой цивилизация нас лишила.

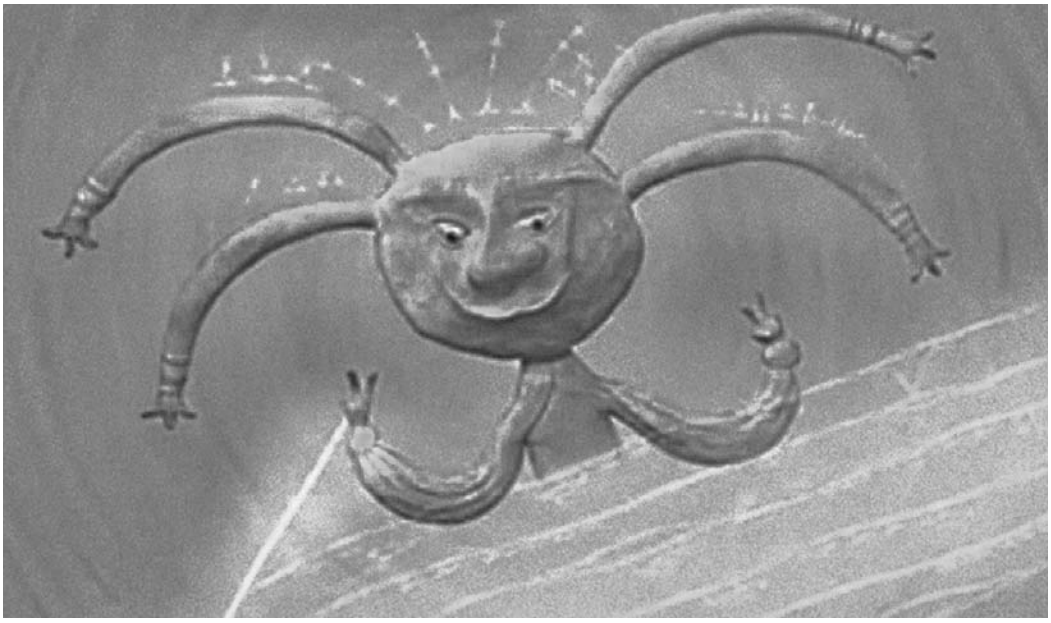
Почему нам всегда кажется, что анимация предназначена немножко для детей? Потому что они чувствительны к этим немиметическим знакам, знакам ритуального действия, целям обучения существованию в мире. Миметизм – основа понимания искусства, сформированного



«Обида», режиссер Анна Буданова

в конце XIX века. Идея того, что есть мир, а есть его отражение или подражание ему. Есть его изображение. Так вот мне кажется, что анимация работает не столько с изображением мира, сколько с тем его образом, который для нас страшен или эротически привлекателен. С миром неизвестных трансформаций, а не ожидаемых изменений. Трансформаций, которых мы в каком-то смысле не можем пережить в реальности, но которые можем зафиксировать в рисунке. Эта деятельность близка к наскальной живописи, где главным было не изображение, а ритуальные отпечатки реальности. Искусство появилось позже, чем рисунки, и в этом смысле анимация имеет для меня перспективу скорее аналитическую. Она может быть использована современным искусством в большей степени, чем оно об этом знает.

Дмитрий Леонтьев. Как психолог я смотрю на то, что мы обсуждаем, с позиции не совсем, может быть, привычной для этой аудитории – с позиции потребителя. Потребитель не задает себе вопроса, что такое искусство. Долгое время я пытался с коллегами разобраться с критериями, которые отличают искусство от неискусства. Были проведены эксперименты, показывающие, что одни и те же вещи в ситуации, когда они подаются как искусство, воспринимаются и воздействуют одним образом. И те же самые тексты могут подаваться как часть технического текста – воздействовать совсем другим образом. Многое тут зависит от контекста. Четкую границу зафиксировать нельзя. И я, махнув рукой, решил, что можно принимать в качестве искусства то, что себя так подает, презентирует. Но ведь и многие явления массовой культуры тоже подают себя как искусство. Многие вещи, которые сами по себе не являются, строго говоря, культурой, работают, как это определяет Александр Долгин, как плацебо искусства, плацебо культуры. Многие



«Девочка, которая порезала пальчик», режиссер Эдуард Беляев

вещи, которые люди почитают как искусство, таковым на самом деле не являются. Но люди другого не знают, оно на них воздействует как искусство.

Лариса Малюкова. Как выставка Серова, заранее поданная потребителю как высокое искусство и вызвавшая массовый ажиотаж?

Дмитрий Леонтьев. Про это еще Карамзин писал – по поводу чтения в России. Одни читают Жан-Жака Руссо, другие лубочные сериальчики Никанора Бедного. Но пусть уж читают хоть что-то. Теперь по поводу изображения мира. Современное – то, что быстро проходит. Это преходящая характеристика: что является современным, а что нет. Все когда-то было современным. У художника и автора это мир, преломленный индивидуальным авторским сознанием. Человек художественными средствами делает изображение не мира, а его образа. Итак, два этапа: первый связан с ви́дением и с посланием, которое автор может сформулировать, второй – с владением средствами оформления в формате, доступном другим людям. Соответственно есть два аспекта: ви́дение и средства. С одной стороны, искусство помогает увидеть неизвестное, то, что человек раньше не знал, или по-новому открытое известное.

Посмотрев анимационную программу, я увидел, что, как всегда, средства опережают смыслы. Что касается владения выразительными средствами, здесь все прекрасно. Замечательно, что современные аниматоры научились интересным образом трансформировать какие-то фрагменты мира во что-то, что может влиять на аудиторию. В дефиците – «что сказать». Вот Антонио Джеуза заметил, что не любит story, готовый нарратив и послания. Скажем, «Обида» Анны Будановой – это история из какой-то внутренней жизни, которая тоже представляет собой некий законченный нарратив.

Лариса Малюкова. Для участников дискуссии мы специально показали «Обиду» – фильм о разросшемся внутреннем монстре, ласкающем и пожирающем героиню.

Дмитрий Леонтьев. Но это скорее линейная истории. Просто она не из внешней жизни. Разные виды искусства, отображая сущее, дают аудитории представление о том, как устроен мир. С другой стороны, мы получаем представление о возможном, потому что реальность состоит не только из сущего, но еще и из возможного. Специфические средства анимации, в отличие, скажем, от кинематографа или телевидения, позволяют представлять, презентовать то, чего нет, что не соответствует реальности сущего. Игровой кинематограф в этом отношении испытывает большее сопротивление материала. А вот анимация обладает совершенно уникальным потенциалом для выделения главного и второстепенного, что затруднено в других фигуративных искусствах.

Лариса Малюкова. Часто она бывает «замусорена» и второстепенное доминирует…

Дмитрий Леонтьев. Конечно, но я говорю про возможности, которые в анимации содержатся, где она может выйти за рамки других видов творчества.

Лариса Малюкова. Аниматор, в отличие от кинорежиссера, создает свой мир с нуля, из подручных средств, материалов, живописи, пластилина, поэтому он с самого начала способен концентрироваться на главном и второстепенном.

Дмитрий Леонтьев. В анимации в силу специфики средств мир возникает более непосредственно и ярко, чем в других видах искусства. Она обращена к детям, к внутреннему ребенку, находящемуся в каждом. Для детей ведь граница между сказкой и былью размыта, ее нет. Только по мере развития происходит постепенное, медленное понимание, нащупывание непреодолимых законов реальности. В этом потенциал анимации: нет жестких границ. Она не ставит конкретных условий, любые преграды могут быть преодолены. В этом отношении из того, что нам показывали, меня заинтересовал «Очень одинокий петух» Леонида Шмелькова, показывающий яркие возможности ненарративного сюжета. Выразительное послание «Мы не можем жить без космоса» Бронзита. Но там четкие смыслы, сбалансированная история.

Лариса Малюкова. Олегу Аронсону фильм показался простоватым.

Дмитрий Леонтьев. Там сюжет, нарратив. Но автор, как мне кажется, не реализует всех возможностей анимации.

Всегда важен баланс средств и послания. В «Очень одиноком петухе» послания не было, слишком силен акцент на средствах, на возможностях. Понятно, что это не 90-е, когда в работах того же «Пилота» было много игры со средствами, связанными с уникальными возможностями. Я думаю, что главная перспектива анимации в самоопределении: вот где ее уникальные возможности и язык.

Анатолий Прохоров. Я хотел бы выступить сегодня в другой ипостаси, чем мои друзья. Поскольку я, с одной стороны, «абориген», с другой – всегда

смотрю на анимацию как культуролог. Поэтому для меня важен не тот материал, который мы смотрели и обсуждали, а те мысли, флюиды, контексты, которые предлагают теоретики.

Мне крайне важно то, с чего начал Аввакумов – с больной для меня темы о причастности анимации к современному искусству. Пишется в одно слово, как «ЮрийГагарин». «Современноеискусство» – это корпорация, это бренд. Мы должны понимать, что это, как Голливуд, корпоративное явление современной культуры. Именно культуры, а не художественной культуры. И это крайне важно для того, чтобы мы не обольщались по поводу соотнесения «современногоискусства» (в одно слово) и того, что привычно называется этим термином по соглашению нескольких поколений искусствоведов. Это существенно, поскольку мы же соотносим себя с мейнстримом.

Олег Аронсон. Ремарка. Я с тобой согласен, что современное искусство – это корпорация, но мне кажется – не только. Есть такой простой ход – объявить все contemporary art особым бизнесом.

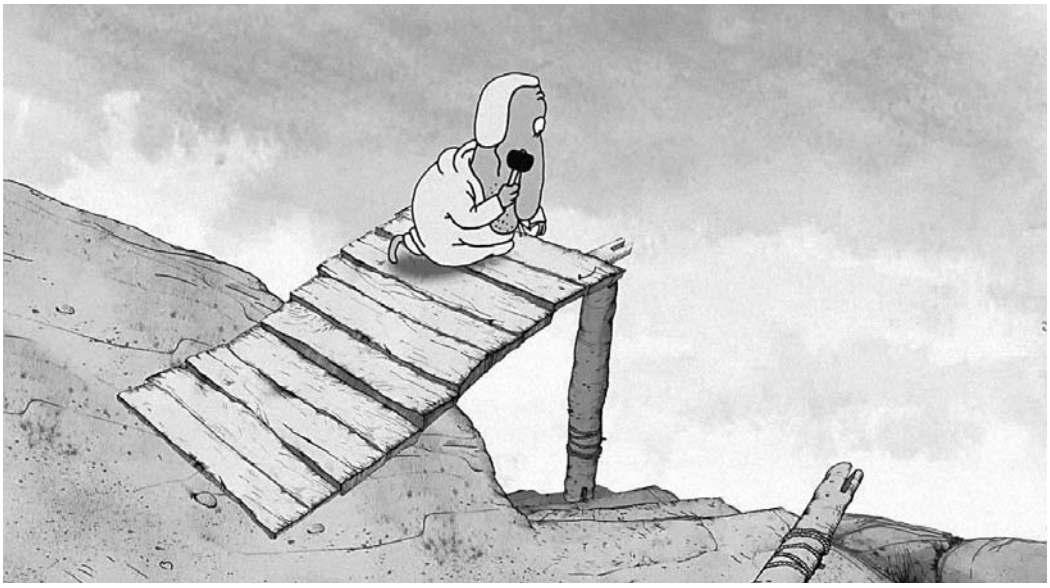
Анатолий Прохоров. Но при этом я не оцениваю…

Дмитрий Леонтьев. Небоскреб с неоновой вывеской «Артхаус».

Олег Аронсон. Но в современном искусстве достаточно много практик, которые сопротивляются такому его пониманию. Все-таки надо проводить границу между искусством высоким, классическим, отсылающим к традиции, и тем, что сегодня обозначает современное искусство. На мой взгляд, это серия жестов, которые уже с начала XX века не относятся к явлениям искусства в традиционном смысле. Это прежде всего снятие идеи изображения у Малевича, идеи произведения у Дюшана, снятие идеи художника у Войса. Ну и так далее.

Анатолий Прохоров. Но «корпорация Голливуд», подчеркиваю, – это не оценочный термин, а тип построения социальной сети и социокультурной инфраструктуры. В Голливуде существует разведение на *of Hollywood* и *of of Holywood*. Это как раз та самая маргиналия и периферия, которая питает мейнстрим.

Антонио Джеуза высказал, на мой взгляд, очень важную для аниматоров мысль: мы выставляем людей, а не работы. Это сильно! Какого рода социальные роли людей, социальные маски людей вы выставляете? Потому что важно понимать, как сложно представить человека, личность во всей глубине его художественного эксгибиционизма. Антонио также рассказывал о проекте с Луной, текстами Армстронга и Жюля Верна – это, конечно, продолжает идею вертикального монтажа Эйзенштейна. В ее смысловой структуре, со всей ее глубиной. Идет вертикальный монтаж или, как Иванов об этом говорил, преколлаж – явление как раз из архаичной культуры. Особое украшение, ожерелье, на которое аборигены нанизывали что придется: ракушку, кость, шматок засаленных волос и прочее. Нечто, не имеющее смысловой связи. Преколлажный прием, явленный нам не во времени, а в пространстве, дает неожиданный эффект. Такого объемного преколлажа и вертикального монтажа нам сегодня очень не хватает. И дальше подходим



«Длинный мост в нужную сторону», режиссер Иван Максимов

к важной идее: что мы делаем в анимации? Мы не мир изображаем, а его индивидуальный образ. И это позиция первичная.

«Так я вижу» – здесь художник. А «как я изображаю» – это рисовальщик. Вот что я скажу. Во всей нашей сфере есть только один человек, который в этом смысле художник, – Юрий Норштейн. Не потому, что я пытаюсь сделать из него икону, а потому, что он формирует и удерживает свой образ мира постоянно. От рассвета до заката. И в этом он – уникальный феномен. Можно сказать, Норштейн масштабнее даже своего гениального кино. Для нас это самый точный пример того, что значит показывать человека, а не его работу.

Возвращаясь к способности работать на границе возможности – невозможности. Аниматоры могут глубоко «распахивать» границу возможного и невозможного. Но в смысле создания собственного образа мира это чрезвычайно трудно.

Юрий Аввакумов. Я тоже думал об архаических искусствах, если их можно называть искусствами. В частности, вспомнил о пещере Шове, открытой недавно, в 1994 году, о которой великий Вернер Херцог снял фильм «Пещера забытых снов». Мнения разделились. Я был на стороне верящих, что этот «зоопарк», бестиарий относится примерно к 37-му тысячелетию до нашей эры, а моя жена, художник, считала, что это вполне может быть мистификацией случайно забредшего в пещеру условного «Пикассо», который увлекался африканскими искусствами и фантастически современно изобразил, в частности, лошадь в движении. Но это могло быть и подлинной, за десятки тысяч лет до изобретения кинематографа, «раскадровкой кинофильма».

Не было никаких искусств вообще, в том числе анимации, которая – теперь мы это видим – самая лучшая, потому что может изобразить то, что не могут сделать другие искусства. Это некоторое преувеличение,

«Муравьиные песни», режиссер Александр Свирский

конечно же. Хотя я абсолютно согласен с Антонио: важно выставлять в искусстве личность, а не отдельные произведения. Пару лет назад в Стамбуле была выставка, посвященная советскому архитектурному модернизму 1960–1980-х годов. Среди чертежей, макетов, фотографий, личностей там был знаменитый мультфильм «История одного преступления» Хитрука, который все знают. Вставленный в эту выставку, он многое объяснял про эту эпоху, поскольку был сделан художником и оказывался в правильном контексте. Разумеется, контекст решает очень многое.

Есть такое место – музей. Когда пишешь в Интернете «музей анимации», выпадает замечательный конкурс на анимационный музей в Китае в 2011 году, выигранный одной замечательной архитектурной компанией MVRDV. Тридцать тысяч квадратных метров, семь пузырей-павильонов. Внутри какие-то сплошные музеи Гуггенхайма с пандусами, с пленками огромных размеров, кинокадрами. И тут же «Музей анимации в Москве»: один в Измайлове, другой на ВДНХ. Больше напоминающие о советских краеведческих музеях с картинками в рамках, где под колпаками лежат карандаши аниматоров. Мне кажется, если музей анимации будет больше похож, скажем, на Музей современного искусства в Нью-Йорке, то это будет ближе к искусству. При том, что выставлять надо конкретные артефакты творчества художника-аниматора.

Дмитрий Леонтьев. Конечно, всегда в центре внимания человек, который является носителем и интерпретатором мира. Но автор не может выразиться в произведении целиком, полностью. Он во всех случаях больше любого произведения и их совокупности. Здесь тоже парадокс. Как только ты, условно говоря, себя познал – ты изменился. И познавать себя надо заново. То же происходит с творчеством. Создав некое

произведение, выпустив его в мир, ты изменился. И нужно опять создавать новое произведение, которое будет выражать тебя измененного.

Лариса Малюкова. Но есть художники, которые снимают на протяжении жизни «один фильм», а есть другие, которые с каждой работой заходят «в новые миры». Так существовал в анимации Федор Хитрук. В каждом фильме он открывал новые двери. Скажите, а что вас в увиденном здесь раздражало?

Дмитрий Леонтьев. Многое зависит от степени «вложения» себя в конкретное произведение. Это всегда индивидуальные стратегии. Меня в этой программе ничего не раздражало. У меня как раз возникло ощущение, что я мотивирован на продолжение взаимодействий с анимацией. В то же время у меня нет и ощущения качественного сдвига за последние лет двадцать. Изменился мир, сама реальность стала более подвижной. Прежде мир имел иллюзию стабильности и анимация помогала нам задуматься: а может, все как-то более подвижно? Сейчас сам мир демонстрирует такую безумную непредсказуемость и неопределенность, что анимация уже воспринимается – даже если это абсурдистский «Очень одинокий петух» – как нечто реалистичное. Может быть, она теперь, напротив, должна искать островки стабильности, потому что, с одной стороны, у нее много средств, фиксирующих текучесть, а с другой – много средств, фиксирующих дискретность. Возникает новая диалектика.

Лариса Малюкова. Увы, приходится согласиться с тем, что за двадцать с лишним лет анимация практически не изменилась. И это одно из ощущений ее внутренней кризисности. Хотя мир трансформировался до неузнаваемости. Возникает, как сказали бы теоретики, если не когнитивный, то стилистический диссонанс. Есть проблема в векторе движении анимации.

Почему я вытягиваю ваш взгляд на конкретные работы? Потому что нам, чтобы двигаться дальше, нужна какая-то опора, реперные точки, новая шкала «измерений».

Олег Аронсон. Я бы хотел акцентировать внимание на моменте, с которым не согласен принципиально. Никакого образа мира в анимации нет. И изображения образа мира тоже нет. Как раз это деление на реальность и ее изображение, как мне кажется, анимация преодолевает. И именно в этом состоит реанимация архаики, когда этого разделения не было. Разделения на руку и речь. Рука, а не художник, думала, что изобразить. Такова наскальная живопись. В этом, кстати, смысл ритуала. Ритуал и есть мысль, которую мы потеряли в цивилизации. Она была мыслью природы, объединяя человека с богами. Не какими-то ирреальными, а, можно сказать, материальными богами.

Анимация – это материализация множества богов. Каждая вещь имеет своего бога, и анимация способна его показать через трансформацию вещи. Это совсем другая логика. Идея трансформации меня завораживает, в отличие от конкретных фильмов. Вот есть логика

стоиков, а есть логика Платона, приводящего нас к идее души личности, противостоящей обществу и телу. Логика стоиков пыталась нам сказать, что нет у вещи сущности, так же как нет ее у человека, нет сущности у мира. Как только какая-то вещь меняется, она обретает иную сущность. Как только стул теряет одну ножку, он перестает быть стулом о четырех ногах. Это идея анимационной трансформации. Слово «анимация» я не хочу употреблять. Мне кажется порочным сам ход «одушевления». Это сегодняшнее понимание души, оно очень очеловечено. Даже в античности понимание души было совершенно другим, не связанным с человеком напрямую.

Какие основные сюжеты анимации я увидел здесь в эти дни? Мы думаем, что анимация – это одушевление животных, придание им человеческих черт? Но я вижу совсем другое: озверение, а не одушевление. Озверение – гораздо более важная вещь в анимации, чем одушевление. Но в безопасных для общества рамках. Понимаете? В этом ее сила. В анимации у Диснея катки переезжают животных и они встают после этого плоские, но потом опять обретают свои формы. В анимации нет смерти, но есть эротизм и ужас.

Мир, где нет смерти, в котором ужас не связан со страхом смерти, – это потрясающий мир, представить который мало кому на самом деле удается. Поэтому все хотят быть художниками. Хотят создавать произведения. А тут анимация предлагает целую программу вызволения мира, в котором нет смерти. Где эротика и ужас (страх) удерживают нас в жизни. Это другая логика. Вот что я называю ритуальной силой рисунка. Мысль руки – это знаки, не связанные с рукой художника. Художник становится мультипликатором некоторой стихии. Это логика стихий, а не элементов или познания. Для нас душа связана с познанием, с представлением. Ты через трансформации создаешь тот мир, которого нам не хватает.

Лариса Малюкова. Кстати, идея творящей руки не однажды звучала в наших дискуссиях. Эту мысль любит Юрий Норштейн. Он ненавидит компьютер, потому что железо встает стеной между художником и его произведением. Рука, по Норштейну, и есть художник, его мысль, переживание.

Антонио Джеуза. Отсутствие смерти? Но в фильме про девочку, «которая порезала пальчик», есть мертвая девочка.

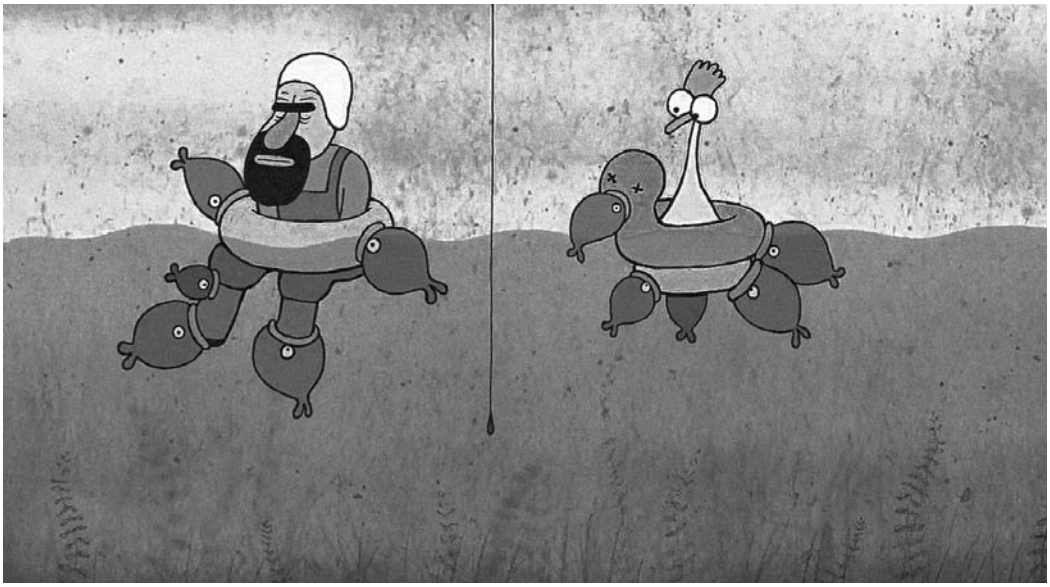
Олег Аронсон. Она нарисована?

Антонио Джеуза. Да.

Олег Аронсон. Значит, она не мертвая.

Антонио Джеуза. В русском языке слово «искусство» близко понятию «искусственный». Значит, ненастоящий. Отсутствие или присутствие смерти – не главное. Для меня в показанной программе важным было, что почти все фильмы начинаются с логотипа Министерства культуры. У нас ничего подобного нет. Это одно из существенных отличий вашей анимации.

Лариса Малюкова. Отличие или проблема?



«Очень одинокий петух», режиссер Леонид Шмельков

Антонио Джеуза. Министерство культуры – это как та рука, которая кормит, как в «Маленьком принце». А вот образы зверей – весьма положительные – трансформированы во фриков. Вы видите «ползверя», «полчеловека»… Отражает ли это образ того, как мы живем? Возможно. Но опять же, я хочу больше знать про художников, какие работы они делали до этого. Какова тут роль куратора от Министерства культуры?

Юрий Аввакумов. Из того, что мы посмотрели, было действительно два-три фильма, которые мне понравились. Не потому, что они были как-то иначе нарисованы или созданы культурным, образованным человеком. Кстати говоря, в современном искусстве интеллектуальная составляющая – одна из тех основ, которая может роднить его с анимацией. Ведь оно больше обращено к рассудку, чем к эмоциям. И это неплохо.

Екатерина Соколова, *режиссер.* Почему вы все стыдливо не хотите назвать конкретные фильмы, как будто боитесь нас обидеть? Для показа был собран срез картин, каждая из которых имеет много поклонников. Подбор этот был сделан не случайно. Какие фильмы произвели на вас впечатление? Какие вы выключили? Это же интересно! Мы не обижаемся. Вы не слышали, как в кулуарах мы «дробим» друг друга, разбирая работы и их проблемы. Вы почему-то не хотите упростить выражения, как в алгебре, сократить «нули». Сказать, что современное есть вот в этом и в этом. Давайте выбросим «нули», слово «современное». Можно ли анимацию считать искусством?

Олег Аронсон. Нам показали фильмы, которые организаторы посчитали репрезентативными с точки зрения того, что интересно в современной анимации. Этот выбор уже кем-то был сделан для меня. В этом смысле я не свободен. А я бы хотел, чтобы там оказались фильмы, которые были забракованы как чудовищные… В представленной программе все такие профессиональные, хорошо сделанные. Для меня интересны те картины,

в которых я находил мотив анимации как проявления архаики, а не когда она хочет быть похожей на кинематограф. Или когда любуется живописным стилем, изображением. Поэтому я бы выделил «Девочку, которая порезала пальчик», более абстрактные фильмы Александра Свирского[1], где я нахожу моменты преколлажа, архаики. Мне понравился его «Танзонк» про любовь машины и человека. Женщина-машина – это вообще тема XX века. В отличие от «нормализующего» кинематографа, анимация дает те знаки, которые культурой отвергнуты. Инфантильные знаки, которые мы как бы преодолеваем, становясь взрослыми.

Дмитрий Леонтьев. Я посмотрел все фильмы дважды. Чем искусство отличается от неискусства? Искусство там, где есть нечто, скрывающееся за первым планом, где существует глубина. Вот обаятельнейший фильм «Друзья» Романа Соколова, замечательное изображение, ирония. Но все присутствует непосредственно на экране. А в фильме «Волк Вася» Екатерины Соколовой содержится многое сверх того, что показывается непосредственно. Этим он и цепляет.

Теперь по поводу «озверения»: для детей нет особой границы между людьми и зверями, для них это элементы одного мира, часть общей жизни. Это помогает индивидуализировать образы, потому что образы людей получаются чаще стертыми. Зооморфные персонажи более индивидуализированы и в каком-то смысле противопоставлены человеческой массе. В этом отношении и «Волк Вася», и «Пишто уезжает» Софьи Кендель в стороне от нее. Здесь интересный момент соотношения индивида с социумом.

Лариса Малюкова. Мне понравился новый емкий термин: не озверение, а анимализация. К сожалению, за исключением некоторых фильмов, в том числе и тех, о которых мы говорили сегодня, – ну не являются эти звери индивидуальностями, сложными антропоморфными существами. С точки зрения кино они еще менее интересны, чем люди. Их порой сложно дифференцировать, они сливаются в общую массу «зайчиков-белочек-собачек».

Юрий Аввакумов. Естественно, мы здесь не в равных условиях, потому что все, кто здесь сидит, ездят сюда уже много лет, смотрят и обсуждают все, что связано с их профессией. И в любой момент могут сказать: «Да ты ничего не видел!» Если вы хотите, чтобы мы из этой десятки случайных фильмов что-то отметили, могу сказать, что мне показались особенно интересными три фильма, в которых нет никакой ритуальной составляющей: «Мы не можем жить без космоса» Бронзита, «Почему банан огрызается» Разгуляевой и «Девочка, которая порезала пальчик» Беляева.

Лариса Малюкова. Вы говорили про смерть в анимации, так вот мне интересно про живое-неживое: скажем, сериальный Лунтик, грубо говоря, не живой, но и не мертвый. А Ежик в тумане – живой. Но, значит, есть же какая-то смерть. Лунтик – это смерть или нет?

Олег Аронсон. Дело не в изображении смерти и не в том, что нам кажется живым или мертвым. Есть, условно говоря, противоположные логики

1. На фестивале в Суздале были показаны фильмы Александра Свирского «Танзонк» (2015; конкурс короткометражных фильмов), «Урожай» (2015, конкурс прикладной анимации).

отношения к миру. Одна, исходящая из ценности смерти. Весь XX век жил в логике ценности смерти. Не случайно одна из мощных философских доктрин – хайдеггеровская концепция бытия-к-смерти. Само время структурировано смертью – нашей конечностью. Мы ощущаем ее в движении времени. А жизнь как бы является преходящей. Есть другая концепция – Спинозы, я из нее исхожу, – где смерть есть просто рекомбинация частей – мультипликация. Один образ, одно изображение исчезает. Из него через трансформацию появляется другое. Другая сущность.

Дмитрий Леонтьев. Реанимация.

Олег Аронсон. Да, не анимация, а постоянная реанимизация. И ты в том смысле являешься живым, в каком являешься человеком, существом, которое постоянно пытается отделить живое от неживого. В этом смысле начало прошлого века для меня связано не только с работами Фрейда или Бергсона, но и с Дракулой. Может, именно поэтому это один из самых экранизируемых персонажей.

Алёна Сычёва. И Франкенштейн в этом смысле, конечно же, является аниматором. Причем кукольным. И все-таки почему, на ваш взгляд, анимация не является кинематографом, а пытается ему подражать?

Лариса Малюкова. Олег Аронсон отчасти прав: вместо того чтобы искать собственный путь, аниматоры действительно нередко воспроизводят стереотипы игрового кино. Некоторые фильмы подражают живописи, иным видам искусства. Очень мало картин, работающих на самопознание, пытающихся представить собственную поэтику.

Алёна Сычёва. Анимация – это вид кино. В ней действуют те же законы, принципы выразительности, которые есть в игровом, в документальном кино. Планы, движение камеры, актерская игра, работа аниматора. О чем можно говорить? Многие анимационные фильмы похожи на игровые, потому что они не реализуют потенциал анимации. Ее нельзя так просто отделять от кинематографа.

Анатолий Прохоров. Вопросы взаимоотношений анимации и кинематографа действительно сложные. Как только мы говорим, что анимация – вид кино, а раньше и того проще: «жанр кино», мы теряем возможность обсуждать концептуальные вещи.

Лариса Малюкова. Мне кажется, что на этой горячей ноте и вопросительных знаках стоит завершить нашу дискуссию. Произошло то, чего мы добивались: высказывания наших неанимационных экспертов зацепили аудиторию. Вопросов возникло гораздо больше, чем их было до сегодняшнего дня. Будем разбираться. ◆

Предисловие и публикация Ларисы Малюковой

SKIL

Алексей Бедеров

PRODUCT PLACEMENT – ВСЁ НА ПРОДАЖУ

Известные бренды мира привычно пахнут табачным ковбоем, блестят лаком с богиней на капоте или играют музыкой телефонов. Они просты и узнаваемы. Но один, гадкий утенок, как Бэтмен, ворвался в тесный круг всемирных марок и сразу заявил им о своем покровительстве. Никто не знал, откуда он взялся и чего ждать от него. В ту пору он и сам не подозревал о своем могуществе. «То, что когда-то имело вид полукустарного производства в районе Голливудских холмов, превратилось в бизнес с миллиардным оборотом» (Мэри-Лу Галисиан). И тогда же получило название ПиПи (PP) – Product Placement.

Как возник и развивался PP в контексте игрового кино? Точная дата его рождения неизвестна. Некоторые утверждают, что видели его в 30-е годы, другие – что он много моложе. Когда в 1934 году в фильме «Это случилось однажды ночью» Кларк Гейбл впервые снял рубашку, корпоративная Америка мгновенно сделала для себя выводы – объемы продаж мужских маек по всей стране взлетели вверх.

В те же годы киностудии стали интенсивно внедрять идеи продвижения товаров посредством игровых фильмов. С этой целью они присылали рекламодателям сценарии, разбитые на отдельные кадры, чтобы продемонстрировать маркетинговые возможности своих проектов. Через пять лет MGM открывает собственный офис, занимающийся вопросами PP (сегодня таких агентств только в Голливуде свыше двухсот). А Walt Disney Studious явила миру свой мерчендайзинг – освоив выпуск обеденной посуды с изображениями персонажей ее самых популярных фильмов.

←
«Доктор Но», режиссер Теренс Янг

В 1940-е годы герой мультсериала морячок Папай доказывает свое мужество девушке Олив Ойл благодаря консервированному шпинату. Так этот герой включился в национальную кампанию по оздоровлению образа жизни американцев. В результате рост потребления «полезного» продукта резко увеличился.

Воодушевленные доказательствами эффективности PP в стимулировании сбыта продукции, корпорации немедленно принялись заключать выгодные сделки с кино- и телекомпаниями. Со своей стороны эти компании также осознали ценность PP как источника покрытия многих своих расходов. В результате его использование в кино с рекламными целями стало стандартом для маркетологов.

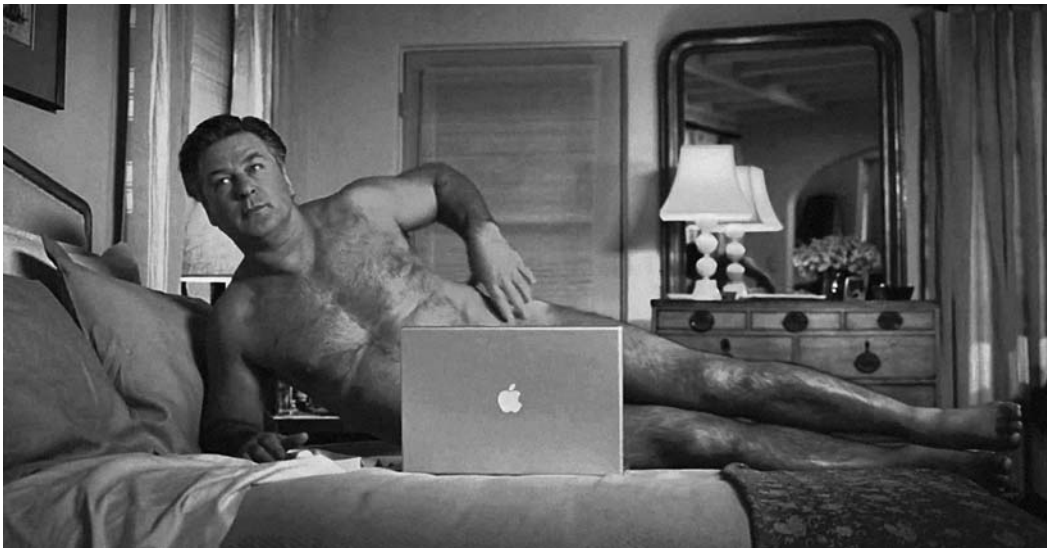
Так начался длительный процесс эволюции Product Placement. И если в начале века главная страница истории Голливуда – это сага о противостоянии искусства и коммерции, то к 1980-м годам бурные процессы слияния этих двух стихий завершились. Причем без потерь для коммерции. Так, в частности, в 1982 году Стивен Спилберг вплел в канву сюжета фильма «Инопланетянин» рекламу сладостей Reese's Pieces. Там инопланетянин не смог устоять перед искушением и поглощал шоколадные батончики этой компании. Что, конечно, незамедлительно сказалось на объемах их продаж.

Затем пришла очередь и автомобильных марок. Так, в «Матрице» мчался Cadillac CTS, в «Особом мнении» – Lexus, а в сиквеле Люка Бессона «Такси» – Peugeot. За ними последовали Luxery. Целая серия «Секса в большом городе» отдана подробному рассказу о туфлях Manolo Blahnik. После премьеры фильма «Дьявол носит Prada» в онлайн-магазине Amazon.com появился специальный раздел «Товары, упомянутые в картине».

Но рекорд по размещению рекламы в фильме держит, конечно, бессмертный Джеймс Бонд. В частности, его фильм «Умри, но не сейчас» нашпигован рекламой торговых марок различных вин, напитков, часов, автомобилей и даже кубинских сигар – по подсчетам критиков, на сумму свыше 70 миллионов долларов. «Buyandletdie», – иронично назвали этот фильм зрители.

Со временем романтическое обаяние PP и связанные с ним споры об этике (и эстетике) исчезают. Ведь в шоу-бизнесе давно уже кроме художественного аспекта присутствует и экономический. К примеру, в Америке маркетинговый инструмент PP популярен сегодня как ответная реакция на слишком высокие расценки прямой рекламы. А также на ее низкую эффективность. Поэтому сегодня его цели и задачи в entertainment-мире определяются просто: «размещение торговой марки либо самого товара/услуги в кино или в любом продукте индустрии развлечений с рекламными целями».

PP остается той мощной птицей, в которую он превратился за эти десятилетия. Его возможности не скованы жанровыми или законодательными ограничениями. Он живой и свободный, как настоящий гражданин мира. Достаточно взглянуть на его последние метаморфозы.



«Простые сложности», режиссер Нэнси Майерс

«PP приветствует любую репутацию, включая негативную», «Дурной славы не бывает!» – повторяют маркетологи, размещая PP в негативном контексте фильма «Крик-2». Это мрачный триллер, в котором парочка психопатов истребляет студентов колледжа. Он расцвечен включениями PP популярных торговых марок – всем нашлось место в кровавых сценах убийств и насилия, залитых обычной и диетической Pepsi Cola. Приключенческий триллер «Без лица» (1997) – пример того, как многочисленные включения PP распределяются между эпизодами избиений заключенных и сценами насилия. И несмотря на это, оба фильма оказались привлекательными для маркетинговых представителей этих торговых марок. Как произошло и на российских съемках второго «Бумера», когда реакция на BMW X5 оказалась тоже позитивной, несмотря на «бандитский имидж автомобиля» в кино.

Иногда вымышленные бренды, являясь частью несуществующей реальности, выпускаются в продажу. Так, конфеты Willy Wonka от компании Nestlé появились в связи придуманным персонажем из книг Роалда Дала. А напиток Potion, который впервые появился в видеоигре, был в 2006 году выпущен компанией Suntory. Скорее всего, в будущих сериях компьютерных и видеоигр таких несуществующих брендов станет еще больше.

PP, конечно же, любит хорошие фильмы о себе – такие, как фильм Александра Пейна «На обочине», а также комедии, пародирующие его привлекательность, – «Шоу Трумена» или «Мир Уэйна». Он ждет новых талантливых работ о PP, повторяя, что «дурной славы не бывает». Можно перечислять и другие инновации жанра: геймеровская аудитория, которая «играет в игры больше, чем смотрит телевизор», блоги с блогосферой – как информационное и рекламное будущее рынка и даже «вирусный» PP.

«Шоу Трумена», режиссер Питер Уир

«Скрытая реклама». Сказка о короле

Единственное, с чем не повезло PP, так это с терминологией. Включая и русский вариант: «Скрыть – сделать незаметным» (В.Даль). Ибо как соотнести публичную функцию рекламы с ее антитезой – скрытостью? Скрытая реклама от кого? От потребителя? От конкурентов? От налоговых служб? От самого производителя? Кто заинтересован скрывать то, что рассчитано на широкую публику и по природе должно быть открытым и привлекательным?

Может, в этом сегменте рынка работают теории заговоров? Иностранные масоны, например. Или, наоборот, как у великого сказочника, она открыта и – «король-то голый!». Представим себе Джеймса Бонда, как всегда, успешно скрывающего прекрасную Omega, мощный Jaguar или мягкий костюм Brioni.

Статус традиционной рекламы в мире и отношение к ней потребителя общеизвестны. Существующие проблемы понятны. Ясны и мотивации противоположных сторон – участников рынка. Если же обратиться к другому культурному опыту, то принципы фэншуй подсказывают, что Инь и Ян не только отталкиваются, но и ищут друг друга. Гармония, таким образом, – это взаимодействие противоположностей. И их единство. Прекрасная иллюстрация стратегии рекламного рынка!

Чтобы подступиться к этой гармонии, надо признать, что, по «скрытым данным» статистики, рынок PP в России еще молод и слаб. Пока отечественные рекламодатели в силу новизны и отсутствия навыков не проявляют к нему достойного интереса. Западные же сетевые рекламные агентства придут на него, как и на другие рынки России, только когда минимальный объем достигнет здесь величин в десятки миллионов долларов.

В то же время все признают его перспективность и всплеск интереса в ближайшее время. А сейчас, в преддверии прихода на этот Клондайк профессиональных игроков и больших денег, отечественный

рынок PP начинает срочно структурироваться или хотя бы демонстрировать свою активность. Поэтому так важно на первых этапах договориться о будущих понятиях и терминах, связанных с PP, при этом адаптированных к российской ментальности.

Как корабль назовешь…

Расхожий термин Product Placement – это понятийный казус: слова одни, а значения другие. И смыслы разные. Так, в широко принятом понимании это «скрытая реклама», таинственная и интригующая. Но в переводе это «размещение продукции», оплаченное размещение рекламируемого товара, торговой марки или услуги в кино, теле- и радиопрограммах, Интернете и других информационных носителях. И даже граффити. Но скрытая реклама должна быть в тени сюжета, а не на поверхности жизни героев фильма. Не могут герои открыто произносить слоганы бренда, а сам он показываться крупным планом.

Да, это реклама. Но не скрытая, а «реклама размещения», включенная в жизнь киногероя и его окружения. Embedded advertising – «встроенная реклама», которой усеяны фильмы. Но, как известно, избытки сахара в чае не растворяются…

Такая работа напоминает профессиональный диалог мерчендайзеров – ответственных за выкладку товаров. «А поставь-ка кефир слева. И сосиски под ним. Пельмени не трогай – хорошо лежат. Поверни анфас». Через час – стенд другого фильма. «Все то же самое. Но в обратном порядке! Добавь косметику и подвинь кофеварку».

Профессионалы назвали PP скрытой рекламой. Но за это посыпались обвинения в смертных грехах, в «управлении массовым сознанием зрителя и его покупательским поведением»! Затем и федеральный закон «О рекламе» грозно провозгласил: «Использование в радио-, теле-, видео-, аудио- и кинопродукции, а также в иной продукции и распространение иными способами скрытой рекламы, то есть рекламы, которая оказывает не осознаваемое потребителем воздействие на его восприятие… не допускаются». Вся мощь ФАС и мытарей была брошена на добросовестных рекламщиков. Как у Ильфа: «Заяц считал, что весь огонь артиллерии направлен на него!»

В связи с этим спросим, могут ли методы скрытой рекламы управлять массовым сознанием зрителя и его покупательским поведением да еще и внедряться на подсознательном уровне? Вердикт ясен – нет.

Посмотрим на принятую практику. Профессионалы выделяют три вида PP: первый – визуальный, когда зрители видят продукт или бренд; второй – вербальный, когда он упоминается в речах персонажей. Третий PP-продукт – самый сложный, так называемый динамический. Когда услуга, товар или бренд вплетаются в сюжет и становятся его частью, а сам бренд или товар являются в каком-то смысле равноправным героем сюжета.

В первых двух случаях говорят о включении приемов «скрытой рекламы», хотя по сути это всего лишь использование различных

рекламных медианосителей: кино, радио, ТВ, книги, Интернет. Так не стоит ли заменить эпитет «скрытый» на другой – это и по смыслу лучше: «…здесь использованы приемы художественной рекламы…» Главное, ближе к доверию потребителя. В этом случае он не видит лукавства. И выключает свои рекламные фильтры.

Существуют приемы, убирающие из текста медианосителя рекламу вообще. Любую рекламу с любым названием. При одновременном ее присутствии. Этот – третий – вид PP, динамический, и есть объект нашего внимания. Только назовем его правильно: Integrated Placement – IP (приблизительный перевод – «включающий размещение). Одним из героев сюжета в этом случае становятся сам бренд, товар или услуга; слияние с ним. Формально (и юридически) это уже часть художественного продукта, которую невозможно обвинить в рекламных пристрастиях к торговым маркам.

Именно для таких эффектов в Голливуде применяется стратегия synergy. Оставим в стороне первую ее составляющую – «сублимацию физической реальности». Остановимся на второй, называемой «реализация тематического контекста». Ее цель – продвижение перекрестных продаж – использование одного медиаканала для продвижения продукции другого. А также взаимного стимулирования сбыта продукции каждого из них. Так, компания Walt Disney продвигала свой кинопроект «Король Лев», используя не только кинотеатры, но и программы телеканала ABC, магазины розничной торговли компании, музыкальные компакт-диски, бродвейские мюзиклы и журналы.

Можно ли нам копировать эти приемы? Безусловно. К примеру, готовится триллер в журнальном формате с одним героем – брендом и «развязкой в последней строке». Здесь проникновение товарных образов в художественный замысел обозначено мощными штрихами. Поэтому они идентифицируются как часть художественного замысла. В этом случае владелец бренда через Brand Placement реализует возможности многожанрового использования этого сюжета на разных медианосителях: кино, радио, DVD, журналы, телевидение, электронные игры и т.п. Это создает эффект перекрестного продвижения.

Итак, IP. Известно, что идентификация личности – это перенос на себя желаемых качеств и действий (Фрейд). Мысленные сравнения себя с героем фильма, механизм идентификации вызывает эмоциональный отклик зрителя, позволяет включать героя в определенные компоненты собственного «я». Так возникает подсознательное подражание герою, его поступкам, мотивациям. И вещам. И нужному бренду.

Важнейшая площадка для рождения феномена IP – это сценарий. А ему предшествуют предпроектные изыскания – тема, смысл, сюжет. На этом этапе в минное поле сюжета и закладывается главный бренд. Тогда можно избежать творческих ловушек в будущем – фактор отвлечения на IP будет решен. Сам бренд лишь мелькнет на экране, «как домашний козлик», но неожиданно всплывет в момент развязки, на последней странице. И ярко отпечатается в сознании зрителя. При этом

«Дьявол носит Prada», режиссер Дэвид Фрэнкел

могут быть и так называемые проходные бренды. Броские по контексту. В мини-эпизодах (не более минуты экранного времени).

Главные преимущества IP:

– стоимость размещения IP невелика, в отличие от ТВ-рекламы. Нет расходов на съемку роликов и разработку IP-концепции;

– звезды кино легко узнаваемы;

– рекламодатель охватывает миллионы потенциальных покупателей;

– жизнь IP равна жизни самого фильма;

– многолетняя реклама без дополнительных финансовых вложений;

– ассоциация бренда с известными актерами и фрагментами фильма.

При прочих равных КПД преодоления рекламных барьеров в сознании зрителя телерекламы в первую неделю запуска составляет 5–7 процентов; у IP – 60–65. Во вторую неделю эффект воздействия прямой рекламы остается в пределах ошибки, а экспонента IP идет вверх до исчезновения фильма с экранов. При этом охват самой «консьюмерской» части потребителей – поколения Y – достиг сейчас в мире 1,8 миллиарда человек и продолжает расти. Естественно, рекламодатель внимательно следит за этой арифметикой.

Но к IP сейчас также приглядываются с большим подозрением. «А вдруг захочет на наше место – уж больно привлекателен. Да и стреляет с любой руки!» Все это так. Но благодаря ему мы видим привычные вещи с неожиданной стороны. А остросюжетный сценарий выводит зрителя на познание среды (еда, одежда, предметный мир, техника), которая нас окружает. Среды, о которой порой не задумывается и сам заказчик!

Есть золотая формула Integrated Placement – все позитивы IP реализуются при условии по-настоящему художественного сценария. ◆

Владимир Забродин

ЭЙЗЕНШТЕЙН НА РАНДЕВУ С ЕВРОПОЙ

Август – декабрь 1929 года

Окончание. Начало см. «Искусство кино», 2016, № 3.

Ссылки на документы из фонда Сергея Михайловича Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ, фонд 1923) даются в тексте с указанием номеров описей, единиц хранения и листов.

Франция. 22 ноября – начало декабря

Из Кале (дату на штемпеле отправления разобрать невозможно) сын отправил открытку Юлии Ивановне:

«Дорогая Матушка!
Только что переплыл вторично канал. Лондон – Париж. В Париже буду неделю.
Адресуй письма в Лондон: 43 Leicester sq. Ivor Montegu для меня.
Целую крепко×
Сын Сергий» (1 – 1551, л. 12).

Во многих справочных материалах дата прибытия Эйзенштейна в Париж указывается неверно – 29 ноября. Но это дата прибытия его открытки в Ленинград (штемпель получения: «29 11»).

Напомним, что первый раз Эйзенштейн переплыл «канал» по другому маршруту: Остенде – Лондон.

Объясним, почему появляется знак умножения после традиционной фразы: «Целую крепко». В детских письмах Сергея матери, когда он начал постигать законы умножения в реальном училище, он умножал свои поцелуи на десятки, тысячи, миллионы и т.д. В детстве же – то ли в 1906, то ли в 1907 году – он побывал с матерью, ее сестрой и кузенами во Франции (в том числе в Париже). Знак умножения как бы напоминает и самому Сергею Михайловичу, и Юлии Ивановне то далекое и идиллическое время.

Из Кале же была отправлена еще одна открытка – совместная:

«Très Chère Pearl!
Вот мы вступили на французскую землю и с земли этой шлем привет.
Как ни странно – не блевали!

←
Кики де Монпарнас (Алиса Эрнестина Прен). Портрет Сергея Эйзенштейна. 1929

В Париже будем дней 7.
Пишите на Лондон, куда возвращаемся!
Обнимаем,
Старик и Гриша» (1 – 1458, л. 3).

Прибыв в Париж, сын тут же написал матери:

«Дорогая Матушка!
Вот мы и в Париже.
Чувствую себя здесь, как дома. И как ни странно, очень многое помню.
Пробудем здесь неделю, напиши мне на Лондон.
Целую крепко, крепко и обнимаю.
Любящий сын
Сергий» (1 – 1551, л. 14).

Очень важная информация содержится в письме Александрова, отправленном на следующий день после прибытия в столицу Франции:

«Конечно, Париж потускнел, но парижанки остались такими же грациозными, какими были и раньше». А.В.Луначарский.
Привет, Перл, из этого очаровательного города, в который мы прибыли вчера вечером и успели осмотреть уже многое.
Подробности своевременно.
Целую Гриша.
Paris
23 XI 29» (2 – 2366, л. 25).

Здесь важно слово «вечером». Из Кале в Париж можно доехать за несколько часов. Следовательно, корреспонденции из Кале отправлялись, скорее всего, 22-го утром.

В воскресенье – 24 ноября – скончался Жорж Клемансо. Эйзенштейн упомянул об этом в весьма фривольном послании Штрауху[1]. Этот государственный муж Франции интересовал режиссера своим превращением из активного дрейфусара и сторонника Золя в относительно молодые годы в «тигра»-империалиста в зрелости. Он написал позднее об этом в «Мемуарах»[2]. Эйзенштейн упоминает его и как члена «большой четверки» версальской эпохи, то есть одного из руководителей стран, определивших устройство мира после первой мировой войны. Во Франции Сергей Михайлович неоднократно выезжал на места сражений той войны.

Е.Гольверк, так хлопотавший об интересах группы, 29 ноября написал ему из Берлина об отказе Москвы в финансировании синхронизации «Старого и нового» в Германии. В конце письма содержались довольно грустные для режиссера сведения:

«Создавшаяся обстановка во Франции заставляет меня срочно выехать в Москву для принятия ряда решений, в связи с чем моя поездка в Париж откладывается. Буду в Париже после возвращения из Москвы. Возможно, я вас еще застану».

В приписке добавлялось: *«Если Ваш фильм пойдет в Германии*

1. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. М., 2005, с. 268.
2. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1, М., 1997, с. 175, 176, 180.

немым, свяжитесь с Шалыто по поводу его, окончательного монтажа для Германии» (1 – 1741, л. 2–2 об.).

Мы не располагаем данными о том, вернулся ли из Москвы Е.Гольверк. Если и вернулся, то Сергея Михайловича он в Париже не застал. К Эйзенштейну был приставлен совсем другой сотрудник берлинского торгпредства. Об этом сообщил ему Д.Марьянов в письме, которое, у нас это не вызывает сомнений, было написано одновременно с предыдущим:

«Дорогой Сергей Михайлович!
Что Вам сказать на Ваше преступное заявление, что я забыл Вас: Н е в е р н о! Вы сами знаете, что Вы незабываемы… И не только для меня!
Ну ладно. Факт тот, что я делаю все, что можно было, и, конечно, если будут положительные факты, – я сейчас же Вам сообщу. А раз ничего пока нету – то я ограничиваюсь тем, что посылаю Вам Ваши снимки. Получили Вы Ваши снимки со Штернбергом, а также от Биндера?
Довольны Вы?
Получили ли Вы вообще мои письма?
Гольверк мне все разсказал, и было бы хорошо, если б он действительно приехал в Париж, а также и Инкстер. Когда Вы вызовете его?
С каким восторгом и я бы к Вам умчался, да я уже буду крепить Ваши интересы.
Генеральная линия (2 части) прошла в Капитоле блестяще.
Вообще – я верю в Вас! А ведь в капельке весь мир отражается!
И Шекспир не дурак!
Пишите, что у Вас в Париже нового.
Целую Вас троих.
Ваш друг
Д.Марьянов.
Инкстер торопит меня кончать письмо.

Дорогой Гриша!
Спасибо за письма.
Всего 10 штук. Все получил, ну и хорошо. И я не лучше Вас. Но зато не много хуже!
О Ваших победах в обеих столицах и тут стало известно. Все же черкните пару словечек.
Посылаю Вам музыкальный сценарий и крепко жму Вашу руку!
Ваш ДМар

Дорогой Тиссэ!
Тебя здесь здорово хвалили за Тифтгаз. «Классический оператор С.России» – так писали.
Будь здоров.
Твой ДМарьянов» (1 – 1592, л. 7–8 об.).

Перед нами одно из самых занятных писем, характеризующих перемену положения главного участника зарубежной командировки. Во-первых, это первое письмо, полученное режиссером от зятя Эйнштейна. Можно долго гадать, писал ли он их до этого; если писал, то пропускались ли они; или Сергей Михайлович по каким-либо причинам их не сохранил?

Характерно и шутливое начало о «преступном заявлении» и пассаж о «незабываемости» адресата «не только» для Марьянова. В этом отношении сенсационно то, что Марьянов вписывает обращение к Александрову в письмо, адресованное руководителю группы: *«Спасибо за письма. Всего 10 штук»*. Из чего следует, что за месяц Александров послал в берлинское торгпредство десять писем, то есть одно письмо каждые три дня. С такой частотой ученик Эйзенштейна никому больше не писал. Особенно замечателен комментарий: *«И я не лучше Вас. Но зато не много хуже!»*

Надо сказать, что ряд писем (опубликованных) Александрова П.Аташевой заставляют задуматься о его роли при учителе. Здесь же Марьянов пишет об этой роли без всяких экивоков («10 штук»).

Самое замечательное, что, неведомо зачем, Эйзенштейн сам должен вызвать Инкстера. Инкстер – всего лишь псевдоним Бориса Михайловича Азарха, младшего брата Алексея Михайловича Грановского (тоже псевдоним – настоящая фамилия Азарх), создателя Государственного еврейского театра, оставшегося на Западе после гастролей театра в Европе (1928). И Эйзенштейну пришлось это сделать, поскольку Инкстер не только приехал в Париж, но затем и переехал вместе с Александровым за океан.

Замечательна и фраза: *«Инкстер торопит меня кончать письмо»*.

Впрочем, кроме разного рода намеков в письме есть и важная информация: во-первых, о «блестящем успехе» показа в «Капитоле» двух частей «Генеральной линии» (этот показ состоялся 17 ноября); во-вторых, о высокой оценке работы Эдуарда Тиссэ в «Ядовитом газе» (фильм вышел в прокат в середине ноября).

Наконец, 30 ноября состоялась одна из самых чаемых встреч в жизни Эйзенштейна – он посетил Джеймса Джойса в его квартире. Джойсу и его роману «Улисс» Сергей Михайлович посвятил множество страниц, где не только тщательно проанализированы художественные приемы великого ирландца, но содержатся такие восторженные оценки, которых Эйзенштейн не удостаивал никого (разве что только Всеволода Эмильевича Мейерхольда, когда ученик с любовью вспоминал о своем учителе).

Наиболее подробно эта сцена описана режиссером позднее[3].

В письме к Штрауху от 9 декабря, написанном уже в Кембридже, после фразы: *«Из людей самое сильное впечатление – конечно, Джойс»* – и подробностей встречи следовало упоминание чрезвычайно важное для развития дальнейших событий: *«Мимоходом в Париже завтракали у одного из акционеров Гомона – «короля жемчуга»*[4]. Речь идет о Леонарде Михайловиче Розентале. Будучи акционером студии, он, надо полагать, быстро понял, что большой проект совместно с советскими кинематографистами «Гомон» вряд ли осуществит и предложил другой вариант – короткометражный фильм с Марией Яковлевной Якубович в главной роли.

3. Эйзенштейн С.М. Метод. Т. 1. М., 2002, с. 96–98.

4. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 269–270.

1

1. Джеймс Джойс
2. Дарственная надпись Кики де Монпарнас С.М.Эйзенштейну
3. Рисунок С.М.Эйзенштейна «Айвор в траве» (портрет Айвора Монтегю)
4. Письмо С.М.Эйзенштейна М.М.Штрауху. Париж 24/XI-29

2

3

4

Она, по определению Сергея Михайловича, была его «дамой» (теперь принято другое наименование – «гражданская жена»).

1 декабря Александров сообщал П.Аташевой, что *«3-го декабря опять едем в Лондон в силу деловых обязательств»*.

Ниже предположение о том, где группа будет через месяц:

«Новый год будем встречать в Сан-Морице – самом шикарном курорте нашего времени»[5].

Упоение своим положением весьма символично и лапидарно в следующем послании:

«Привет с высоты.

Гриша

Paris 4 XII 29» (2 – 2366, л. 30).

На лицевой стороне открытки – Эйфелева башня. Судя по всему, Эйзенштейн уже уехал из Парижа, а Александров остался в Париже закреплять предварительные договоренности с Розенталем о съемках музыкального фильма с Марой Гри.

Великобритания. 3–19 декабря

Во многих источниках приводится дата прибытия Эйзенштейна в Лондон: 3 декабря. Мы не располагаем никаким документальным подтверждением датировки, так что приходится принять общераспространенную версию.

Считается также, что именно в этот приезд Эйзенштейн был снят Гансом Рихтером в роли Бобби – лондонского полицейского. Этот замечательный скетч часто включается в самые разные фильмы о Сергее Михайловиче.

Александров впервые за время поездки расстался с учителем.

Тиссэ уехал в Швейцарию – ему надо было продолжать работу над своим фильмом[6]. Крайне символично, что в письме Тиссэ говорится о планах Векслера снять с группой фильм о путешествии по Америке (Нью-Йорк – Сан-Франциско) и дальше по Мексике. Похоже, что швейцарский продюсер провидел будущий «крестный путь» советских кинематографистов.

7 декабря, вечером, Эйзенштейн приехал в Кембридж и 9-го утром написал письмо Штрауху. Самое интересное из *«невероятно интересного»* за время пребывания в этом знаменитом университетском городе – обед, когда режиссер сидел *«между человеком, «выдумавшим» электрон»* (то есть Дж. Дж. Томсоном), и *«человеком, разорвавшим атом!»* (Эрнестом Резерфордом) – это были два из пяти лауреатов Нобелевской премии, сидевших за общим столом.

Из того, что произошло в Лондоне, Сергей Михайлович отметил, что идея «сонаризации» «Генералки» невыполнима из-за позиции Совкино, хотя он и Майзель «скомбинировали очень занятный план».

Эйзенштейн сообщает в письме, что сдружился в Париже с Фернаном Леже, Ман Рэем, Жермен Дюлак и другими деятелями художественного авангарда.

5. «Киноглаз», 2004, № 14, с. 200.

6. См.: «Киноведческие записки», 1990, № 8, с. 108–110.

Интересно и указание на предполагаемую встречу с Джорджем Бернардом Шоу («*в четверг, кажется*»[7]). Долго считалось, что режиссер виделся с драматургом в первый приезд в Лондон. Теперь становится ясно, что она произошла либо 12 декабря, либо позднее.

Позже, уже днем, Эйзенштейн написал Юлии Ивановне:

«*Дорогая Матушка!*

Шлю сердечный привет из Кэмбриджа, где с громадным интересом провел два дня и две ночи.

Письмо получил. Пера приехала и мне уже писала, что все наладила.

В Париже было очень хорошо.

Дальнейший маршрут еще не ясен. Так же и адрес. Как осяду, дам адрес.

Целую очень крепко.

Сын» (2 – 1775, л. 8).

В тот же день руководитель группы написал письмо директору Первой госкинофабрики, заместителю председателя Совкино И.Трайнину, где сетовал на позицию Совкино, мешающую соноризации «Генеральной линии». Упоминался в письме и «Гомон». Эйзенштейн не особо утруждал себя в информации о делах группы, ссылаясь на то, что крупный госчиновник получает соответствующую информацию от Гольверка. Ценно в письме сообщение: «*Пока читаю курс лекций в Лондоне в Film Society*»[8].

До возвращения в Париж были прочитаны оставшиеся пять лекций цикла.

В тот же день более подробно и информационно насыщенно написал И.Трайнину из Парижа Г.Александров[9]. Здесь ценно упоминание сценария, который был предложен группе «Гомоном»: «*хороший (даже с советской точки зрения)*», как сформулировал Григорий Васильевич. Речь идет о «Золоте» (по всей видимости, экранизации романа Блеза Сандрара). Далее сообщается, что приехавший в Париж Эфраим Михайлович Шалыто – член правления «Межрабпомфильма» – всячески препятствует синхронизации «Генеральной линии» и протежирует Федору Оцепу и Анне Стэн, мешая переговорам группы с «Гомоном».

Если говорить о дальнейших намерениях группы, то они описаны так: «*Тиссэ съемкой культурфильмы по моему сценарию заработал для нас всех две недели зимнего курорта (Сан-Мориц), где мы и пребудем с 24-го декабря – до начала января – где и будем разбираться во всех предложениях – и решать – за что браться*».

Александров называет картину, над которой работал Тиссэ, «культурфильмой». Между тем «Женская беда – женское счастье» постепенно становилась полноценной игровой картиной с «научно-просветительским» эпилогом, а деньги за нее Тиссэ продолжал получать и за океаном (вплоть до 1932 года).

В тот же день Александров послал телеграмму в Лондон Монтегю и Эйзенштейну:

«*Телефонируйте десятого до девяти утра шлите деньги Привет Гриша*» (1 – 1605, л. 32).

7. См. в кн.: Забродин В. Эйзенштейн: попытка театра. С. 270.

8. Цит. по: Янгиров Р. В кадре и за кадром. Российские кинематографисты за рубежом (1924–1930). – «Диаспора. Новые материалы», вып. IV. Париж – СПб., 2002, с. 367.

9. Там же, с. 372–374.

Телефонный разговор состоялся, но, видимо, был прерван.

По его окончании Александров тут же написал в Лондон:

«Paris

10.XII.29

Сер. Мих.

Я не кончил говорить по телефону. Как же быть нам? Оставаться в Париже или ехать в Лондон?

Деньги у нас кончились, ибо мы думали жить 3–4 дня, а живем 6-й день. Нуллер дал 1000 франков, но 700 или 800 будет стоить комната, и нам осталось 300, еще один день – и мы без гроша.

Мне еще хотелось бы быть в Лондоне (весь? в деньгах).

Шлите деньги и инструктируйте.

А кроме того протчего – скучаю по Вас.

Жду. Гриша» (1 – 1605, л. 35).

Письмо довольно противоречивое. Оказывается, некий Нуллер все-таки дает какие-то деньги Александрову и Инкстеру. Другое дело их потребности. Они явно превосходят их финансовые возможности. Отсюда преувеличенное описание положения: все-таки оно не было бедственным.

Кроме того, комичным представляется и ощущение «сиротства», которое пробует изображать ученик, хотя его можно понять: впервые за все время поездки учитель оставил его на длительный срок (почти три недели) без отеческой опеки.

Впрочем, впереди был целый день и много деловых встреч.

В тот же день ученик пишет в Лондон подробное письмо:

«Paris

10 XII 29

Дорогой учитель!!!

Денег! Денег!! Денег!!!

Надо платить за продление виз.

Надо переехать в дешевый отель.

Надо есть.

Если оставаться в Париже.

Pangur от нас скрывается, и Гомон нас не видит, ибо опытная рука Шалыто направила дело так, что Гомон наше дело отставил.

Я довел дело до Довгалевского. Завтра совет полпредства будет решать, как нам поступать.

А пока что мы, выполняя директивы полпредства, в Гомон не ходим и не звоним.

Pangur же скрывается потому, что Шалыто будет ему платить, а за наше дело ему уже уплачено.

Одним словом, 11-го (т.е. завтра) утром вместе с полпредом решится наше поведение.

Во всяком случае – если дело и не выйдет, Полпредство устраивает прием 19-го декабря 19 часов 30 м. вечера с Вашим докладом и показом «Генералки». Завтра утром мы с Муссинаком составим

список людей с нашей стороны. И завтра же будут разосланы билеты.
Мне очень хотелось бы быть 13-го на вечере в Лондоне, но я не знаю, как поступить.
Здесь мы с Борисом живем провинциальной жизнью, ибо у нас нет денег и мы не можем даже в музеи и кинематографы ходить, не говоря о других местах.
Что делать? Пишите!!!
Завтра показываем «Генералку» Розенталю, который очень интересуется.
Вот у Розенталя мы только и бываем через день. Да в Торгпредстве. Вот вся наша жизнь. (Очень печально).
В субботу «Генералку» показывали в клубе. После доклада летчиков (Москва – Америка). Я говорил вступительное слово.
Картина чрезвычайно понравилась.
Арэнс и Довгалевский очень и очень хвалили и жаждут ее показать 19-го. Просят Вас привезти куски, чтобы кое-что дополнить.
Может, мне все-таки приехать в Лондон?
Парижский вечер может сыграть большую роль в нашем деле, и ему придается большое значение.
В Сан-Морице нас встретит Розенталь, и будет устроена поездка в другой курорт к кузине Бориса.
Пока желаю хороших докладов и хорошей жизни. О том, что скучаю по Вас, я не пишу, ибо Вы все равно не поверите, хотя это и действительно имеет место в моем сознании.
Привет Изаксу, Рихтеру и всем остальным.
Не забудьте о книгах и моих вещах в Хемстеде.
Целую. Гриша
Пишите – телеграфируйте – звоните – !!!» (1 – 1605, л. 33–34 об.).

Надо полагать, Pangur – это посредник в переговорах с «Гомоном».

Валериан Савельевич Довгалевский – полномочный представитель СССР во Франции, однако чем он мог помочь группе Эйзенштейна, не очень понятно: на французов он повлиять не мог, а «Межрабпомфильм» не был государственной фабрикой, у его представителя были свои – акционерные – интересы.

Другое дело прием в полпредстве и показ «Генеральной линии». Все это состоялось 20 декабря и сыграло важную роль в дальнейших планах группы.

Весьма загадочна фраза, что Арэнс (советник полпредства) и Довгалевский просят «*привезти куски, чтобы кое-что дополнить*».

Можно предположить, что у Эйзенштейна в Лондоне была полная авторская копия, с которой он работал совместно с Майзелем. Полпредство же, вероятно, располагало копией «Старого и нового» – тем вариантом, который был выпущен в прокат на родине. (А может быть, в Париже были только отдельные части картины?)

13 декабря в Лондоне Эйзенштейн читал доклад «Кинопроизводство Советской России» в Обществе культурной связи Британии и СССР. Понятно желание ученика побывать в британской столице, но приглашения учителя не последовало.

В Париже остался тандем: Александров и Инкстер. Эйзенштейн отныне должен был его содержать: видимо, визы на въезд во Францию были временными, а теперь нужно было заплатить за постоянные; «Гомон» оплатил дорогую гостиницу «Астор», а сама группа не располагала средствами, чтобы так представительно жить в Париже, и надо было искать дешевый отель, но в него можно было перебраться, только оплатив проживание в прежнем.

Очень важно упоминание о дате просмотра Розенталем «Генеральной линии» – 11 декабря. Однако договоренность об этом просмотре была достигнута, несомненно, во время пребывания Сергея Михайловича в Париже.

Нуждается в пояснении и упоминание о «кузине Бориса». Речь идет о Марии Владимировне Якубович[10] – гражданской жене Розенталя. Ее можно было вывезти на швейцарский курорт, но нельзя было поселиться с ней вместе.

Практически мы как бы присутствуем у истоков фильма «Сентиментальный романс». Знакомство с Розенталем как акционером «Гомона» уже состоялось, а параллельно из Берлина в Париж послан родственник подруги миллионера, уже ставший членом группы. Все начало сходиться – и действительно, этим звуковым экспериментом нашим путешественникам пришлось заниматься до лета следующего года.

Что касается Изакса, то речь идет об Айзексе (см. о нем ниже).

11 декабря Тиссэ написал Эйзенштейну (скорее всего, из Цюриха). Это письмо опубликовано[11].

В этом послании самое важное – сроки завершения съемок швейцарского проекта:

«Погода благоприятствует съемке, работаю уже третий день, на натуре осталось еще снимать три-четыре дня, после чего останутся внутренние вещи, их всего на семь дней. Надеюсь к Рождеству кончить все».

Финал письма достаточно оптимистичен:

«Ищите новую халтуру до большой работы...»

Оператор был уверен в благополучном исходе завязавшихся отношений с Розенталем.

В тот же день «Сер. Мих.» написал письмо (на бланках лондонского отеля Lincoln Hall Hotel) в Париж своему отчаявшемуся ученику:

«Дорогой Гирш!

Как ни странно – я доехал благополучно. Этим пароходом ехать очень хорошо – спал один в четырехместной каюте – нисколько не блевал и даже не было потуг на это.

Сегодня ночую здесь.

Адрес же для всех дел:

10. Более подробно об эмиграции М.В.Якубович во Францию и ее романе с «королем жемчуга» см. в третьей части упоминавшейся работы Р.Янгирова «В кадре и за кадром» (Диаспора. Новые материалы, вып V. 2003, с. 192).

11. См.: «Киноведческие записки», 1990, № 8, с. 110.

80, Wardour Street
Brunel&Montegu
Gerard 45–35.
Из разговора с Pangur'ом выяснилось, что Шалыто к «Ген»ке относится вообще незаинтересованно и скверно. Поэтому постарайся с ним сговориться обстоятельно о выпуске в Берлине. Я думаю, что надо берлинскую копию сделать согласно английской. М.б., для этого послать эту копию в Берлин? Иначе досрут картину в конец. Название «Stürmer der Erde» не годится – ассоциация с «Штурм юбер Азиен» и вообще – говно. Без нашего согласия название чтобы не давали. Можешь грознуть прессой. Вообще держи Шалыто «на мушке» и объясни Нуллеру, что Шалыто «стряпает» дела «Межрабпома». Переговори с Коганами и навреди Шалыто сколько влезет, потому что он нам будет портить, чем может. Ему важно «вмазать» в дело Оцепа и больше ничего. Держи контакт с Коганами и Pangur'ом и, главное, не спускай глаз, а то он сорвет нам Гомоновское дело.
Очень волнуюсь за книги. Устройте дело осмотрительно, аккуратно и застрахуйте. Шлите их в Берлин скорее.
Просьба: пусть Борис из книги «Kiki» (мой экземпляр) спишет с последней страницы тексты песенок (написаны от руки) и пришлет их мне для Изакса (я забыл списать).
Обязательно сходите пообедать к Гельфандту. Очаруй Соню и его. Все-таки очень большое свинство, что мы там не были. Загладь и извини[сь]. Ведь мы порывались туда раза 3! Соня, ведь, Шацова. Не возбуждай ревности короля!
Ну вот, кажется, и все.
Смотрите не блядуйте.
От Тиссэ пока ничего нет. От Перы только одно письмо. Пересылаю.
Привет Борису, Могилевскому и всем прочим.
Обымаю.
Всегда Твой старик.
С.Эйзенштейн
С Гомоном связывайтесь, но так, чтобы все же лазейка осталась. Срочно меня информируйте и, упаси боже, не приезжайте с Гомоновцами до того, как мы спишемся или Вы приедете вперед, чтобы знать все!
Но держите их в тепле. Хорошо бы спровадить Шалыто в Вашем еще присутствии.
NB. Можешь объяснить Когану, что такое Ш[алыто] и Межрабпом и что их со временем вольют в Совкино etc.» (1 – 1457, л. 8–9 об.).

Главное в этом письме – констатация того, что копии «Ген»ки, то есть «Генеральной линии», «размножаются» и версии начинают различаться. Аутентичной режиссер считает лондонскую копию.

Странное название «Атакующий землю», конечно, не могло устроить авторов картины, но в немецкий прокат она вышла все же под схожим названием «Борьба за землю» (таким образом, удалось избежать сходства с зарубежным прокатным названием «Буря над Азией» фильма Пудовкина «Потомок Чингисхана»).

Второй важный вопрос – это хранение книг, купленных Эйзенштейном и подаренных ему. Находясь в Европе, он переправлял их в Берлин, где они накапливались и хранились.

Кики де Монпарнас – знаменитая натурщица, чей образ запечатлен многими художниками и фотографами, вошедшими в историю искусства, – подарила свою книгу Сергею Михайловичу. Ее дарственная подпись, опубликованная на обложке «французского номера» «Киноведческих записок» (№ 46), датирована так: *«От Кики 1929. Париж. Бык на крыше»*. Кроме текста Кики нарисовала корабль и танцующего моряка (в надписи говорится: *«Г-ну Эйзенштейну, который мне симпатичен, потому что я тоже люблю большие корабли и моряков»*). Этот рисунок тоже датирован: *«Kiki 1929 Sept.»*. В сентябре 1929 года Эйзенштейн не был в Париже, как утверждается в подписи к обложке «французского номера»: «В сентябре 1929 года «монпарнасская группа» устроила в честь приезда Эйзенштейна в Париж вечеринку в кабачке сюрреалистов «Бык на крыше», где Кики и вручила Эйзенштейну свои «мемуары». К сожалению, это не соответствует действительности (перед нами свидетельство ошибочного прочтения документа). Книгу Кики привез в Ла Сарра кто-то из французских делегатов конгресса: либо Раймон Арон, либо Леон Муссинак, либо Жанин Буиссунуз, сыгравшая в шуточном фильме «Буря над Ла Сарра» Душу кино.

Песенки Кики предназначались для друга Монтегю – Айзекса, склонного к комическим провокациям (см. об этом в «Мемуарах»[12]).

Сюжет с неизвестным Гельфандтом возникает как указание, где юные коллеги режиссера могут спастись от голодной смерти: видимо, Соня – какая-то родственница Якова Шатцова.

Характерна описка Сергея Михайловича: *«Извини»* вместо «Извинись» (чувство вины, следует признать, было не очень свойственно нашему герою).

Могилевский, надо думать, – это Леонид Могилевский, кто позже стал Лео Моги и написал Эйзенштейну (1 августа 1930 года; 2 – 2366).

На следующий день Александров отправил еще одно письмо, рисующее тяжелое материальное положение его и Инкстера. Из него можно узнать название гостиницы, в которой жили в Париже Эйзенштейн и его коллеги. Существенно и перенесение даты демонстрации «Генеральной линии».

Самое занятное – упоминание о присутствии Кики на съемках. Эйзенштейн упомянул ее в своих воспоминаниях[13].

Вот что написал ученик:

«Paris
12 XII 29

12. Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1, с. 262–264 (рассказ о посещении Айзексом и Эйзенштейном лондонского Тауэра).

13. Там же, с. 203–204.

Дорогой учитель!!!
Спасибо за письмо!!!
Денег. Шлите. Мы не можем выехать из Астора, ибо не можем заплатить за номер, а счет нам уже доставили.
Эдуард пришлет только в конце будущей недели. (Обещает только.)
Вечер будет 20-го – в Полпредстве с приглашением от имени Довгалевского.
Приглашено будет человек 100. Список составляли совместно с Муссинаком.
Ваши дополнения завтра сообщу Арэнсу.
Буду следить за оборудованием проекции в Полпредстве.
Постараюсь устроить французские надписи.
И музыку.
С Гомоном, кажется, ничего не выходит, ибо какие-то жульнические комбинации. Мы из них никого не видели. Pangur прячется. Полпредство считает ненужным нашу активность в этом деле.
Может быть, завтра деньги достанем, но не наверное.
Очень скучаю и жажду встречи. Страстно жду московских писем.
Если есть, шлите немедленно.
Торчу на тон-съемках в Белькуре и учусь. Сегодня снимали Кики.
Вам привет. Монтегю с женой – сердечный привет.
Гриша
Привет от Бориса» (1 – 1605, л. 36–36 об.).

Но кульминацией этих посланий, адресованных учителю, является лапидарная телеграмма: «*Shlite dengi Pogibaem Grisha Boris*» (1 – 1605, л. 37).

Впрочем, ни Александров, ни Инкстер не погибли. Был ли это элементарный шантаж молодых людей? Или учитель выслал какую-то сумму? Или будущая звезда «Сентиментального романса» подбросила кузену какую-то сумму?

14 декабря приехавший в Москву Фридрих Эрмлер написал Эйзенштейну в Лондон. Это письмо напечатано[14]. Думается, важно обратить внимание на два обстоятельства: Эрмлер получал открытки от Эйзенштейна, посланные из Германии (они до сих пор не опубликованы, как и другие корреспонденции Сергея Михайловича этому адресату); и главное: Эрмлер информирует о том, что собирается быть в Берлине.

Сообщая о «злободневности» происходящего в кино, Эрмлер предрекает: «*Наконец-то придет новая эра, наступит конец вредному интеллектуальному кинематографу […] Что же будет, господи? Не возвращайтесь, товарищи, не то крышка будет. Подумайте, как нас будут бить!?!*»

Франция. 20–31 декабря

«*20-го, в пятницу, С.М. прибыл из Лондона на вечер, который устроило парижское постпредство СССР. Показывали «Генералку» – успех*

14. «Киноведческие записки», 2003, № 63, с. 121–122.

большой, французы в восторге», – написал Александров Аташевой 23 декабря[15].

К этому событию мы вернемся чуть позже. Стоит обратить внимание на следующий отрывок из этого письма: «*Мы еще должны после Швейцарии – 2 доклада в Бельгии и 3 доклада в Голландии*». Упоминание о докладах в Голландии позволяет датировать важное письмо Д.Марьянова Эйзенштейну:

«*Дорогой Сергей Михайлович!!*
Голландцы хотят Вас у себя иметь 21–22.
Можете Вы на 2 дня к ним приехать за их счет – оплату лекций?
Я им написал, что Инкстер приедет к ним проследить момент «монеты».
Как Ваше мнение?
Как Вы там живете?
Даем Генеральную на Лондон? Или с Майзелем.
Целую Вас всех
Ваш ДМарьянов» (1 – 1592, л. 2).

Письмо явно адресовано в Лондон, в нем речь идет о предполагаемом показе «Генеральной линии» в английской столице (что так и не удалось организовать). Ясно, что Эйзенштейн должен был выполнить свои обязательства: дочитать курс лекций в Лондоне, затем присутствовать на просмотре своего фильма в Париже, а затем выехать в Швейцарию. Поэтому лекции в Голландии перенесли на январь следующего года, добавив к ним лекции в Бельгии.

Чрезвычайно показательно, что в замысел представителей берлинского постпредства входило приставить Инкстера к «монете», то есть денежным делам. Однако визу на въезд в Голландию ему не дали, как и Эйзенштейну швейцарскую визу.

Довольно важное письмо написал Эйзенштейн матери 25 декабря. В нем кратко подводятся итоги пребывания в Англии, намечаются планы на январь и впервые формулируется дальнейшая стратегия – ожидание во Франции «решения вопроса с Америкой»:

«*Paris 25/XII-29!*
Дорогая Матушка!
Сердечно поздравляю с Новым Годом.
Как видишь, я снова в Париже, где провожу праздники, так как с швейцарской визой (St. Mourice) вышла заминка и я поеду туда не раньше 1-го. Дней на 10. Затем «турнэ» с докладами: Амстердам, Роттердам, Гаага, Брюссель и Антверпен. Затем снова сюда, до разрешения вопроса с Америкой.
Насмотрелся я очень многого. Времени зря не теряю. Был в Кэмбридже, Оксфорде, Виндзоре, Итоне. Завтра еду в Шартр. Затем Амбуаз. Возможно, в конце января поеду в Ниццу.
Писать подробно о впечатлениях невозможно – так их много.
Здесь был просмотр «ГенЛин» – большой успех. Посылаю Тебе журнал «Pour Vous» – это общий тон прессы.

15. Цит. по: «Кинограф», 2004, № 14, с. 201.

Надеюсь, что заинтересуешься моим портретом работы (маслом)... Кики.
Пока целую и обнимаю крепко, крепко.
Любящий сын
Сергий» (1 – 1551, л. 15–15 об.).

Эйзенштейн упомянул о «большом успехе» просмотра «Генеральной линии». Это не пустые слова. В его архиве сохранился ценный документ – «Список приглашенных на просмотр Генеральной линии 20 декабря 29» (1 – 170). В списке 155 фамилий, включая Эйзенштейна, Александрова, Инкстера). Те из приглашенных, кто пришел на просмотр, обведены красным карандашом – их 112 человек. Следовательно, не пришли более сорока человек. (Понятно, что перечислить всех невозможно в статье, у которой свои задачи.)

В субботу – 28 декабря – Эйзенштейн и Александров были в Шартре, о чем свидетельствует шутливое послание:

«*Привет Перл от Перлов готической архитектуры.*
Ваши Гриша и С.М.
Chartres 28 XII 29» (2 – 2366, л. 36).

По всей видимости, с погодой не повезло. Во всяком случае, восторженные отзывы Сергея Михайловича о витражах Шартрского собора относятся к более поздней – весенней – поездке в этот город.

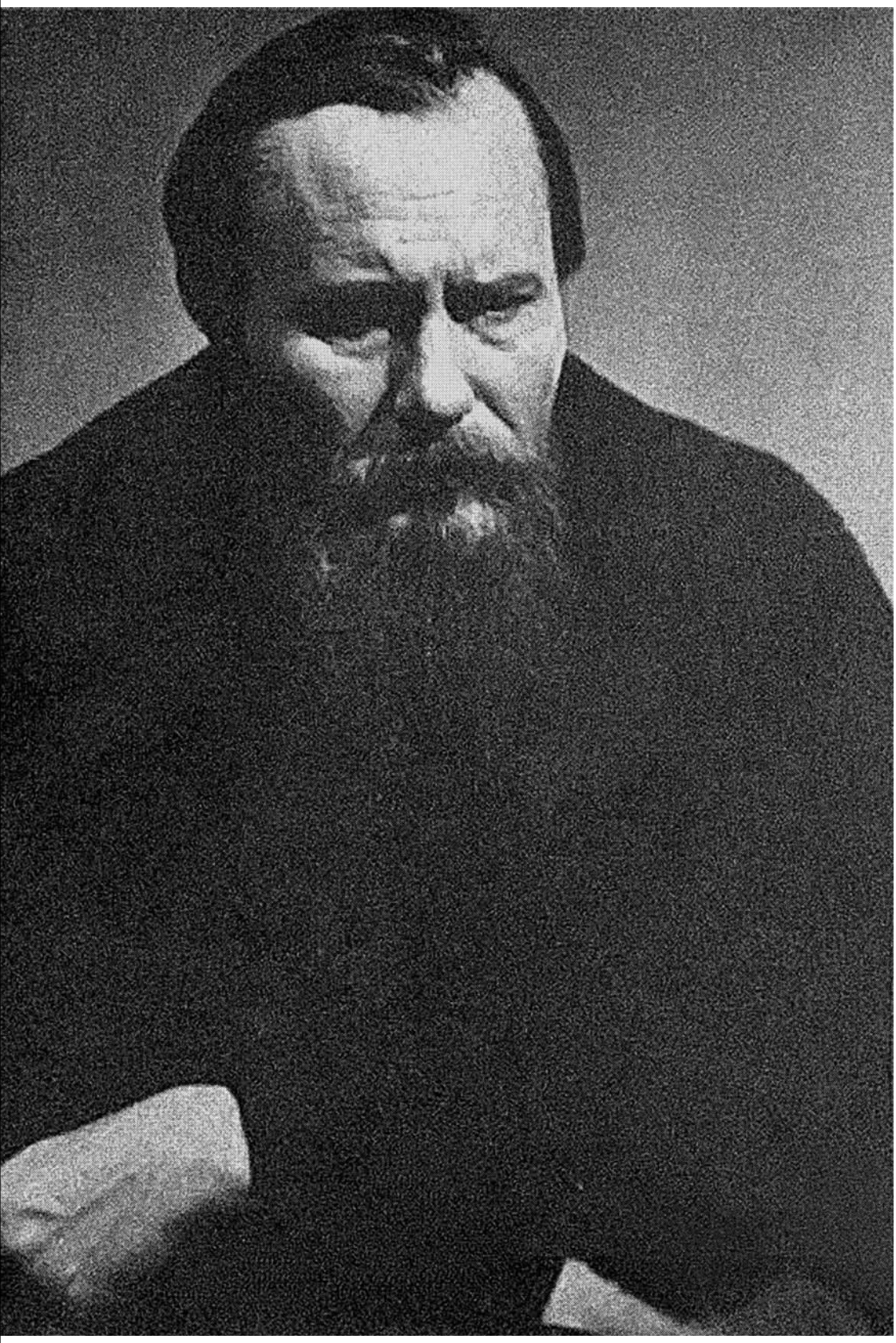
30 декабря состоялась встреча Эйзенштейна с Жаном Пенлеве, о чем сделана запись 2 января 1930 года:

«*Hyas. Третьего дня был у Painlevé (молодого. Сын б[ывшего] военного министра). Микрокинематографист. Увеличение в 200.000 раз.*
Hyas – рак отшельник.
Есть кадр: (рис.), когда сидит на заду. Не отсюда ли образ многорукости в индусской мифологии.
Сходство! A s'y méprendre (до такой степени, что можно ошибиться. – В.З.)» (2 – 1116, л. 1).

Жан Пенлеве был приглашен на просмотр «Генеральной линии» в советское постпредство, был на нем и, надо думать, захотел ближе познакомиться с Эйзенштейном. Позднее он хлопотал о продлении французской визы советского режиссера, подключив к этому и отца, бывшего не только военным министром в 1925–1929 годы, но и дважды (в 1917 и 1925 годах) – премьер-министром. Об этом Сергей Михайлович с занятными подробностями рассказал в «Мемуарах»[16].

Как и где учитель и ученик провели новогоднюю ночь, неизвестно. ◆

16. См.: Эйзенштейн С.М. Мемуары. Т. 1, с. 163–165.



Павел Финн

КОНСПЕКТ ВОСПОМИНАНИЙ

Вторая часть

Если человек не становится лучше,
он становится хуже.
Равви Аарон из Карлина

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2016, № 2–3.

Первую часть см.: «Искусство кино», 2015, № 1–3.

Я, заблудшее дитя советской эпохи, воспитанник клопов и тараканов, перед лицом своих товарищей торжественно обещаю! Не сетовать на прошлое, не обольщаться настоящим, не унывать от него, не надеяться на будущее. Жить своей жизнью, быть самим собой.

Пижон, лихой забулдыга, кабацкий цветок… Кем я был в собственных глазах? Или кем воображал? Хотелось быть веселым бродягой, бездомным, оскорбленным и благородным нищим, но чтобы потом всем открывалось, что ты принц…

«Рано виднелось в нем то помазание, которое достается немногим, – на беду ли, на счастие ли, не знаю, но наверное на то, чтоб не быть в толпе». Герцен.

Постепенно узнавал, что набросали макбетовские ведьмы в котел моей судьбы. Главные открытия, конечно, были впереди.

Первая ведьма. Хвала тебе, Макбет, гламисский тан!
Вторая ведьма. Хвала тебе, Макбет, кавдорский тан!
Третья ведьма. Хвала Макбету, королю в грядущем!

←
Василий Шукшин. Актерская проба на роль Ф.М. Достоевского

«…Потому что худшая трагедия – быть Гамлетом и не быть при этом принцем». Жан Жене. «Богоматерь цветов».

Кстати, какие новости из Эльсинора? Что дают нынче в Эльсинорском драматическом театре им. Полония? Ах, Шекспира! Да кому он нужен, этот ваш Шекспир?

Это было в тот год, когда Сашка утопил в несуществующем море томик Шекспира, принадлежащий отчиму Борису, который учил по нему роль Гамлета.

Страшный от Рождества Христова 1953 год. Год измен, предательств, бегства куда глаза глядят. А куда они глядели? Скоро узнаем.

Сашка – Борису, коварный вопрос:

– А Клавдий изменял Гертруде?

Они поднимаются на гору. Сашка, мама, Борис. Светящаяся гора возвышается над городом. В одном из домов живет Главный Режиссер, они идут к нему.

Борис – Сашке:

– Наверное, тогда, в эпоху Шекспира, все друг другу изменяли. Надо спросить у Загорского.

«У Загорского? – громко рассмеялся Сашка внутренним смехом. – Ты у себя спроси, сволочь!» Но Борис, актер все-таки, сделал вид, что смех не услышал, глаза Сашки, несчастные и злые, не увидел.

«Сцену, где Гамлет заставляет короля пить яд, надо играть медленно и с жестокими подробностями». Оден.

Сашка ненавидел и ждал эти походы на гору. Потому что знал наперед, что будет. Атмосфера красной пахучей духоты с лампой, покрытой красной шалью с бахромой, и Лариса Ивановна, жена Главного, как всегда босая, в длинной юбке, подсаживается к маме на диван, обнимает ее за плечи и говорит:

– Вы чудная, вы прелесть с вашими голубыми глазами, похожими на озера…

И напрягает стопу, собрав пальцы в горстку и оттянув так, что они почти прячут свои алые окончания. Сашка даже как будто слышит легкий хруст ее балетных суставов, а стопа превращается в лодочку.

Главный тонко улыбается и наливает зеленый ликер в узкие маленькие рюмочки. Десятилетняя девочка-дочка просит, чтобы им с Сашкой тоже налили. Все смеются.

Разница в возрасте была заметная – десять и четырнадцать. Будто бы сводили детей немного на забаву взрослым. Такая милая, умилительная игра: двое интеллигентных отпрысков – разного размера и пола, каждый со своими детскими странностями, ужимками и смешащими взрослых словечками.

– Пойдите дети, по…

«…играйте», – хотела было сказать Лариса, но запнулась, увидев угрюмый Сашкин взгляд. Уставившись в пол, он на самом деле не мог

оторвать взгляда от ее ступни-лодочки. Он успевал заметить отколовшийся краешек лаковой поверхности ногтя на мизинце и выпирающие, натягивающие красноватую сухую кожу балетные косточки. Он не мог понять, видят взрослые то, что он смотрит на ее ноги, слышат ли его тяжелое взволнованное дыхание или слышит его только он сам?

– Пойдите, – наконец говорит Лариса Ивановна, прижимаясь к маме, – мы вас позовем, когда будем есть пирожные.

– Пойдем, – говорит девочка и тянет его за руку в кабинет отца, – я тебе покажу, что мы в прошлый раз с тобой не досмотрели.

Она пальчиками тащит с полки толстую книгу и, присев на диван, кладет ее себе на коленки. «Pierre-Auguste Renoir» написано на обложке. Округлая дымная розовая нагота – через пепельную – папиросную дымку. Двумя пальчиками приподнимает тонкую полупрозрачную бумажку.

Подперев щеку полной рукой, эта молодая женщина сидела, кажется, на берегу моря, во всяком случае, там за ней была какая-то синь, какие-то камни. Взгляд ее прелестного округлого личика с какой-то таинственной усталостью был чуть скошен вбок из-под опущенных век и направлен куда-то вниз мимо ее голых наивных ножек. Рыжая грива покрывала ее широкую голую спину.

Взгляд плечиком его касающейся девочки, следящей за его реакцией, был чуть снизу, ее головка была рядом с его плечом. «Если бы она знала, что видел я в своей жизни», – чувствуя на себе этот взгляд девочки, подумал Сашка и покраснел.

Потом на обратном пути, с горы, когда Сашка уйдет вперед, Борис скажет, как будто удивляясь:

– Какая же все-таки она сучка, Лариска. И дочку такую же готовит.

– Тебе виднее, какая она, – улыбаясь, скажет мама, заглядывая ему в глаза.

И он на ходу обнимет ее за плечи и прижмет к себе.

А у Сашки глаза на затылке. И ушки на макушке.

«Особая роль в композиции книги отведена подслушиванию, составляющему столь же неуклюжий, сколь и органичный элемент повествования. Что касается подслушивания, то его можно рассматривать как разновидность более общего приема под названием случайность; другой разновидностью является, например, случайная встреча». Набоков.

Время незаметно напрягается перед прыжком. Прыжок, как всегда, без предупреждения. Замрет на месте, прижав уши, потом – вдруг... Прыг, скок! И ты уже другой! И тут тебе предлагается новая жизнь – сразу, без примерки, на вырост. Рукава, как всегда, длиннее нужного, штаны спадают без ремня. Все равно: костюмчик мой, мой! И на любой случай – можно и в какую-нибудь редакцию пойти – безуспешно – и в КПЗ переспать на желтой лавке. Мой костюм, моя жизнь.

Словом, мыкался до тех пор, пока не позвонила Наташа Рязанцева. Был март. И я, облачившись в серую куртку из негнущегося серого кожзаменителя, отправился в Гнездниковский переулок, где в двух комнатах помещался временный журнал «Спутник кинофестиваля». Он должен был выпускаться летом. Главным редактором был Владимир Петрович Вайнштok, его заместителем Саша Шлепянов. Он – в таком же относительном соавторстве с Вайнштоком, как и я позже, – писал «Мертвый сезон». Ни того, ни другого я до этого дня не видел. Один суетливый, маленький, с пузиком, с крошечными ручками и ножками. Другой – сдержанный до определенной даже холодности ленинградец с чрезвычайно выразительной лысиной при молодом лице. Очень обаятельный, что чувствовалось сразу.

«Первый признак умного человека – с первого взгляду знать, с кем имеешь дело…» Пушкин.

В конце июня, перед началом фестиваля, мне стало двадцать пять. Денег ни шиша, близкий друг Валя Тур что-то наврал, бросил, смылся в Коктебель на автомобиле вместе с пианистом Женей Малининым. Я стою один вечером на улице Горького. Небо посылает мне Шлепянова.

– Что вы такой грустный, Паша?

Вот забавно… Дружим всю жизнь, попадали в разные переделки, бывали достаточно откровенны друг с другом… И всю жизнь на «вы»…

Тогда он отвел меня в «Националь», заказал коньяк и обязательную ветчину. И мы вдвоем отпраздновали мой юбилей.

В Гнездниковском на первом этаже веселая комната главных художников. Их-то я хорошо знал, любил и дружил с ними уже не первый год. Володя Левинсон и Эрик Аронов, которого все называли Макс. К ним приходил знаменитый Лева Збарский, которому была заказана обложка для первого номера. Знаменит он был в Москве и как художник, «книжный график» – книга Олеши «Ни дня без строчки», – и как playboy. На этом направлении с ним постоянно соперничал славой еще не знакомый мне Микаэл Таривердиев, в будущем – чудный Мика. И оба верхом на «Волгах».

К концу рабочего дня заместитель главного редактора строго и категорично сообщал главному, который заметно – для меня – побаивался своего зама-соавтора и ревновал, – что он отправляет Финна на задание. Мы – порознь – спускались в комнату к художникам, а оттуда все вместе – прямиком – в пивной подвал Дома журналистов есть раков, а порой и на ипподром, на бега.

Мы с Сашей до сих пор вспоминаем некую благородную кобылу Архангелку, которая привезла нам, вдвоем зацепившимся в «одинаре», не слишком большой, но все-таки «котел» в «дубле». Всей компанией, вместе с художниками, отправились пропивать «котел» в ВТО, а уже

потом каким-то непостижимым образом оказались в новой квартире Жени Урбанского. Которому оставалось жить очень недолго, до ноября…

И кружилась-вертелась, как воздушный шарик, дивная, легкая – недолгая – веселая жизнь. То, что я потом, сочинив какую-то заявку, назвал «вольная городская жизнь». Наша молодость бросала нас, как Иванушку-дурака, из котла с кипятком в котел с ледяной водой, да еще и в кипящую смолу, да еще и в кислоту. Кое-кто сварился, кое-кто растворился. Но, к счастью, некоторые вышли если и не красавцами, но все же в силах подбочениться, заломить шапчонку набекрень и топнуть ножкой.

Кинофестиваль. Редакция «Спутника». Кафе «Националь». Типография «Известий». Пресс-бар в гостинице «Москва», куда, на седьмой этаж, поднимаешься в лифте с Джиной Лоллобриджидой, не в силах отвести взгляд от ее груди, или с Раджем Капуром, которому кто-то веселый и пьяненький напевает по дороге – в лифте – из «Бродяги»: «Авара му, авара му…»

И не знал я тогда, не догадывался я, что одна из гарпий-ведьм уже кинула в котел какой-нибудь там корень мандрагоры, на котором особыми каббалистическими знаками было обозначено: «Шлепянов – Вайншток – кино».

Кино, кино! Проклятие мое! Обольщение и разочарование!

Какую картину увидел первый раз в жизни? Да, «Первая перчатка»! С Переверзевым и Володиным. «Если хочешь быть здоров, закаляйся». Мы шли втроем в кино – Василиса, дядя Шура и я, шестилетний. Василиса, маленькая пожилая красивая хохлушка с раздвоенным на кончике острым носиком. Еще девочкой служила у бабушки Елены Марковны в Елисаветграде, так и осталась с нашей семьей. Дядя Шура, огромный добрый пожарный, ее муж. Жить им в Москве было негде, и они жили у нас на кухне. За это Василиса помогала маме. Как дядя Шура, который был в два раза больше трехметровой кухни с газовой плитой и столом, помещался в этом ограниченном пространстве – загадка. Я любил дядю Шуру. Я просил, чтобы он меня купал, мне с ним было хорошо и весело. В ванную ставилась жестяная ванночка, туда наливалась вода, мама пробовала температуру локтем. Могучий дядя Шура снимал с себя зеленую гимнастерку, раздевался до пояса. И я восторженно объяснял ему, что он Геркулес. Он болел за «Локомотив» и раза два брал меня на стадион «Сталинец», что в Черкизове. Но чаще он уходил на футбол без меня и возвращался невероятно пьяный. Сколько же нужно было влить в себя, чтобы опьянить такую массу? Дома он сразу в знак полной покорности и раскаяния ложился на пол. Маленькая Василиса прыгала ему на грудь и танцевала на нем с пронзительными криками: «Ах, убейте вы меня железным камнем!» Никак я не мог тогда понять, почему нужно было убивать ее, а не провинившегося дядю Шуру.

Будучи от природы человеком более или менее смышленым и впечатлительным, я имел возможность приспособить свои умения, естественные для интеллигентного человека, к различного рода гуманитарным занятиям. Я приспособил их к кино. Только и всего.

«Что Бог ни делает, все к лучшему». К лучшему для кого? К лучшему для Него, для Бога? Но «лучшее» для Бога не обязательно «лучшее» для человека, как и наоборот: «лучшее» для человека вовсе не «лучшее» для Бога. Вот тут и разберись!

Еще до того, как я, уже ангажированный Вайнштоком, отправился в Ялту писать первый после окончания ВГИКа сценарий – о женитьбе Достоевского, я женился сам, во второй раз. На этот раз в Одессе, сменив прохладное Балтийское на теплое Черное. И это был хороший выбор. На целых тринадцать лет. Я имею в виду море. Главным достижением «одесского периода» явился сын. Явился он, надо сказать, с большим трудом. Мы с его дедушкой Коншиным рано утром сидели в машине перед роддомом и – ненадолго объединенные равенством переживания – гадали: родится или нет. Нора была маленькая, а у будущего чемпиона СССР по стрельбе была на редкость здоровенная башка. Врач, огромный одесский бугай, просто сел могучим задом на Нору и выдавил нашего сына на свет. К моей непреходящей радости.

Я жил тогда в Одессе пыльной…
Там долго ясны небеса,
Там хлопотливо торг обильный
Свои подъемлет паруса;
Там все Европой дышит, веет,
Все блещет югом и пестреет
Разнообразностью живой.

Прокисший и холодный запах одесских бодег по дороге в приморский парк Шевченко на футбол. За копейки можно было получить стакан убийственной «смеси», то есть напополам портвейна и белого вина. Однажды там некто с уголовной страшной рожей – при общем немом восхищении, – опрокинув в себя граненый стакан, мрачно схрумкал его на закуску и спокойно заглотил все до последнего осколочка, до последней смертельно острой крошки. А на стадионе над блатными местами, где обычно располагалась наша компания, витал легкий наркотический туман. Надышишься после стаканов пяти «смеси», и такой приятный получается футбол.

Но мы, ребята без печали,
Среди заботливых купцов,
Мы только устриц ожидали
От цареградских берегов.

Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызнутых лимоном.
Шум, споры – легкое вино
Из погребов принесено
На стол услужливым Отоном;
Часы летят, а грозный счет
Меж тем невидимо растет.

Устриц нам заменяли раки. В рыбном ряду на Привозе ведро раков – хотите черных лиманских? Таки они ваши! – трешка всего. Не говоря уже за мелкие черноморские креветки и за сухой «бичок», что шел по пятьдесят копеек сниска.

Дорога на Привоз по нашей Красноармейской, то есть Преображенской. Ближе к рынку, по левую руку – в ряд мебельные комиссионные. Тяжелая мебель со слоновьими ногами выставлена на улицу. Грузчики и возчики, потомки балагул, королей извоза, огромные евреи с кирпичными рожами и ручищами, закусывают с вином тут же, развернув газеты с черными жирными пятнами масла.

На Привоз идем с тестем, который меня терпеть не может, но терпит ради любимой дочки. На ходу стопроцентно русский Коншин, которого в Одессе знали все, перебрасывается с возчиками и грузчиками какими-то насмешками на идиш, я не понимаю ни слова. Кроме общеупотребительных «зайгезунд, лехаим и тохес».

И, конечно же, я искал среди возчиков Менделя Крика.

Бабель. Волшебство его прозы! Мне не нужно было ждать его реабилитации до 54-го года, чтобы насладиться этим волшебством. Я уже с детства, с первых его полузапретных книг существовал в его Одессе и воевал вместе с его «конармией».

Его лицо. Сильный еврейский тип с мощной выразительной некрасотой, которая, как у него или Михоэлса, привлекает едва ли не сильнее, чем ангельские черты.

Много позже я догадался, что «Закат» – это пьеса не столько о том, как человек хотел преодолеть старость, а о том, как еврей хотел стать русским и не смог. Потому что это невозможно, «жидовский суп» в жилах – это, оказывается, слишком сильно.

В 1989 году молодой и очень способный, как я понял по двум его короткометражкам, Саша Зельдович, с которым меня свели на «Мосфильме», предложил мне экранизировать «Закат» для его полнометражного дебюта.

Я-то с вгиковских времен мечтал о «Конармии»...

Мне почему-то кажется, что Бабель подписал себе смертный приговор не тогда, когда вольно жил в Париже, не когда дружил с Мальро и наставлял рога наркому Ежову. А когда писал «Конармию». Мало кто за невероятными ее строками чувствует страшную печаль, трагизм и обреченность. Но это так.

Тогда я еще не читал позже опубликованные его дневники «конармейского» периода, где постоянен этот с трудом скрываемый ужас перед гибелью еврейства, как в хмельнитчину, от рук и сабель всех цветов и языков.

На предложение Зельдовича откликнулся сразу. И мы с ним стали работать на мосфильмовское объединение Вали Черныха – киностудия «Слово», где главным редактором был Валерий Семенович Фрид.

Саша был очарован постмодернизмом, который тогда победно врывался в постсоветское кино, я был очарован Бабелем. Совместить это было не так просто, и потери от этого заметны. Но молодая наглость Зельдовича, дивная музыка Лёни Десятникова, виртуозная камера Саши Княжинского и потрясающее рукоделье художника Марксэна Гаухман-Свердлова все же сделали кое-какое свое дело. И, конечно, актеры. Рамаз Чхеквадзе – Мендель Крик и Виктор Гвоздицкий – Беня…

Ужасно вдруг захотелось в Одессу! «Ах, Одесса, жемчужина у моря!»

Всю Молдаванку, пыльную и орущую, исходил собственными ногами, когда писал очерк для «Смены» об одесском партизанском подполье. И, между прочим, в катакомбах провел ночь вместе с ребятами из группы «Поиск». Жил также и на знаменитой Мясоедовской, жемчужине Молдаванки.

Есть у нас в районе Молдаванки
Улица отличная, друзья…

У меня была своя компания. Гарик… Толик… Вадик… Меня забавляло, что у них, как вообще у одесситов, нет комплексов неполноценности. А их забавлял мой «московский акцент», и они никак не хотели поверить, что я лично знаком с Высоцким. Ходил в знаменитую Оперетту на Водяного и Крупника и в Русский драматический театр имени Иванова, а в Оперный не ходил. Жарился на солнце в Аркадии по десять часов кряду, бездарно играл в преферанс на пляже. Спускался в сомнительные подвалы, где заседали одесские опасные уличные звезды, друзья моих друзей. Войдешь и не выйдешь, если не понравишься. Попадал в ментовку на Греческой. И, пока моя компания шла в Лондонскую пить мускатное шампанское под сенью платана, помнящего Пушкина, томился с Алешкиной коляской в садике на Кирова, где стоял, как я его прозвал, «памятник неизвестному голубю».

Я был одессит, черт возьми!

1

2

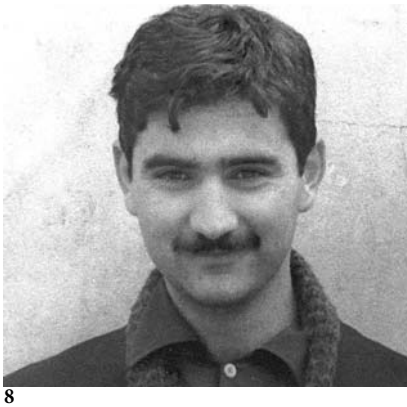
3

4

5

6

7


8

1. Татьяна Бестаева
2. Наталья Рязанцева
3. Нея Зоркая
4. Павел Финн, Петр Гелазония, Владимир Вайншток и Натан Шлезингер в редакции журнала «Спутник кинофестиваля»
5. Валерий Фрид
6. Анатолий Гребнев
7. Владимир Заманский и Павел Финн на съемках фильма «Миссия в Кабуле»
8. Георгий Шенгелая

Как много воспоминаний приносит ветер, особенно если он вдруг пахнет морем – тем морем – желаний, – любимым – одесским – морем.

И как купались ночью голые – на Бугазе – в светящейся насыщенной синей тьме с белым курчавым прибоем и прожекторными пограничными лучами, препарирующими тьму. Как смотрели на голые яркие тела своих смеющихся подруг, стоящих по колено в черной морской массе, беззлобно бросающейся на них…

Из последних сообщений 2014-го. «В Одесской области на пляжах Каролино-Бугаза установлены противотанковые ежи…»

И он опять был на Светящейся горе. В дом Главного режиссера Сашку «подбросили» с вечера, чтобы девочка-дочка не оставалась ночью одна. Взрослые вчетвером – пик, кульминация дружбы семей, которая потом разрушилась вмиг, – отправлялись в Дом офицеров. Новый год? Старый год? Под дирижерскую палочку потомка Айвазовского с совершенно лысой головой, похожей на гранат. Не по цвету, а по устройству: гранат – грани. В зеленом парадном мундире с золотыми погонами генерала и золотым поясом он командовал праздничной музыкой…

«Итак, случилось это в незапамятные времена, когда на склоне Нелепостей в горах Великих вымыслов…» Цао Сюэцинь. «Сон в красном тереме».

Девочка сидела, обхватив ножки обеими руками, кольцом, сцепив пальцы, положив щеку на коленки, такая лягушечка. Ему ужасно хотелось потрогать ее бритую головку, он даже знал, какое будет ощущение – в одну сторону шелковое, в другую колкое. От соприкосновения ее головки с его ладонью могло произойти что-то необычайно нежное и прекрасное. Но она доверчиво шепчет ему на ухо: «Я пописать». И опускает босые лапки на пол. Ему почему-то показалось, что у них – между белыми пальчиками – возникают – вырезанные одним мгновенным полукруглым движением ножниц – перепонки – как у водоплавающих – из той же белой – высшего сорта – кожицы. И когда он останется один, ему вдруг захочется плакать. Почему? Может быть, потому что они оба такие маленькие и одинокие в этой жизни…

– Мама говорит, я худая до ужаса. Ты тоже худой.

Он стоит к ней спиной, расстегивая рубаху. Ее глазок любопытно смотрит на него через щелку в двери.

– Спи! – мрачно, не обернувшись.

Выключил свет, в темноте сел на диван, расшнуровал ботинки, посмотрел на свои белеющие на коврике ступни, пошевелил пальцами, расправил пальцы, чуть потянул носом – усмехнулся и лег, накрывшись с головой пледом.

– Храни тебя Господь, – голос девочки из соседней комнаты.

Удивился, улыбнулся и опять захотел заплакать.

И они заснули кротко, как друзья, как близкие. Девочка и мальчик, два отделенных от всего мира только тонкой – обнаженной – шкуркой – кожицей – два худеньких длинненьких послевоенных кранаховских тельца под одеялом темноты.

Под утро в двери осторожно начал поворачиваться ключ. И темнота, в мгновение распавшаяся на короткие хищные осторожные движения, сняв туфли, стала тихо шагать к ним, спящим, по квартире. Журавлиное – будто нарисованное – движение в темном воздухе. Поднятое колено и посылаемая вперед нога, гладящая темноту своей стопой в блестящем скрипучем чулке. Тяжеловатый запах вина, уже успевшего перебродить в желудке, из приоткрытого накрашенного – темной – черной сейчас – помадой – рта. А ноздри, чуть раздуваясь, по запаху надеются определить, что здесь что-то было – необычное, запретное, пахучее, порочное – что на самом деле она любит больше всего. Когда же она споткнется о забытую детьми на ковре монографию Боттичелли, она увидит, как, улыбаясь, уползает и прячется внутри змей…

И когда она ворвется в их гостиничный номер со скандалом и криком – в испуганное лицо мамы: «Посмотрите, какие у него синяки под глазами! Он порочный! Я должна оградить от него свою девочку!» – Сашка почувствует ужасную тоску. Тоска безнадежности будет охватывать его всякий раз, когда к нему будут так же отвратительно и лживо несправедливы.

– Ничего он не порочный, – тихо и решительно скажет мама. – Он просто мальчишка. Вы понимаете, что это значит?

«Да, я, наверно, очень порочный, – думал Сашка в этот момент. – Поэтому я им всем не нужен, я никому не нужен. Меня никто никогда не полюбит».

Наверное, тогда он и принял свое роковое решение. Тогда или в тот день, когда Борис стриг ногти на ногах? Но это мы узнаем позже…

Как перейти к Грузии?

Никакой связи с ненаписанным романом. Ведь Сашка родится гораздо позже – в неснятом сценарии «Ожидание, или Деревенский футбол 1949 года». Сашка – мое несчастье, мой крест. Моя ошибка. Потому что немногие, прочитавшие в этих заметках о нем, обязательно будут считать, что Сашка – я.

ММКФ, 67-й год. Вайншток вдруг звонит мне с предложением снова работать в журнале «Спутник кинофестиваля».

Мы с Норой шли из ломбарда, что на Пушкинской улице. Там – увы, навсегда – мы оставили ее золотую цепочку. А шли в кафе «Националь», где нашего появления – с тугой мошной – уже за столиком – ждали Ия

Саввина, Таня Бестаева и Алеша Габрилович. И я был очень горд, что мы не обманули их ожидания.

По дороге я, богатырь на распутье, решал, куда пойти, на что согласиться. На предложение Вайнштока? Или на предложение журнала «Смена» – отправиться с выездной редакцией на Дальний Восток, а потом вступить в штат журнала, в отличие от «Спутника», не временного, а постоянного. Но, видать, Вайншток действовал не самостоятельно, а по наущению той ведьмы, которая – в одну душу, как говорят в Одессе, – тянула меня в кино. Она была явно против моей карьеры журналиста.

Кем бы я был сейчас, выбрав «Смену»? Интересно…

Порог «Националя» я переступал уже сотрудником «Спутника» – с правом на аккредитацию при фестивале и возможностью проводить всех жаждущих друзей в будущий пресс-бар. Позже узнал, что даже получил повышение, потому что Вайншток, расставшийся с Сашей Шлепяновым, уже имел виды на меня.

Пользуясь своим новым положением в редакции, придумал себе командировку. В Армению, в Ереван, чтобы взять интервью у знаменитого уже Сережи Параджанова, который начинал на «Арменфильме» новое кино под названием «Саят-Нова».

Из Еревана – продолжение командировки – в Грузию, в Тбилиси, чтобы взять интервью у Серго Закариадзе, всячески прославленного и награжденного «отца солдата». Дальше – в Баку… Но в Баку – после любимый на много лет город – в тот раз не попал, хватило Еревана и Тбилиси под завязку.

Ереван был мне не внове, я уже – после детства – побывал там не раз и как-то даже нашел ту самую гостиницу во дворе, куда потом поселил Сашку в ненаписанном романе.

Я провел на этот раз в Ереване три дня. Параджанов проводил меня на автостанцию и, запугав пассажиров маршрутного ЗИМа, направлявшегося в Грузию, фантастическими историями, героем которых был я, усадил меня на заднем сиденье рядом с огромным толстым азербайджанцем, который тут же заснул, положив мне на плечо огромную голову. Так Сергей отправил меня в Тбилиси, взяв с меня слово, что я побываю на Авлабаре.

Я не приду к тебе… Не жди меня! Недаром
Едва потухло зарево зари,
Всю ночь зурна звенит за Авлабаром,
Всю ночь за банями поют сазандари…

Все они, от автора этих строк Полонского до Мандельштама и Пастернака, как сговорившись, заманивали меня в Тбилиси. И заманили наконец.

Когда сама душа – сама душа не знает,
Какой любви, каких еще чудес
Просить или желать – но просит – но желает –
Но молится пред образом небес…

Моя молитва тоже. За Грузию.

Азербайджанец так, кажется, и проспал на моем интернациональном плече всю дорогу. Много позже, аж через сорок шесть лет, я совершил то же путешествие из Еревана в Тбилиси на такси иностранной марки, в котором теперь я был один. Но дорога была уже другая – новая.

Еду по Армении… Запах гор, гари и лавра…

Публично радоваться красотам природы мне всегда казалось пошлостью. Наедине с самим собой – да, смотреть, радоваться, что я там, куда Бог меня привел…

Севан… Дилижанское ущелье… Граница с Азербайджаном.

– Здесь иногда стреляют, – сказал водитель равнодушно.

Ужас не в том, что мы разделены по национальному признаку, – ужас в том, что мы сочувствие к людям разделили по национальному признаку. Несчастье народов в том, что драгоценное время, отпущенное им Богом, вечностью, они тратят на ненависть к инородцам. Самое лучшее время родившегося человека, пока он не знает, кто он по национальности. Плохо то, что это всегда знают другие.

А теперь едем по Грузии. Поменяли армянский шрифт на грузинский.

В последние годы, когда приезжаю в Тбилиси, останавливаюсь в районе Авлабара в одной и той же гостинице «Копала», причем именно в старой ее части, где меня уже запомнили. Она действительно старая – все скрипит и хрустит. Но выйди на балкон! Напротив святая гора Мтацминда, крепость Нарикала, направо – Кура. То, что снится. То, что теперь всегда со мной.

Тогда, в 67-м году, сняв со своего плеча азербайджанца и покинув ЗИМ, я – на своих двоих – потащил чемодан по адресу на бумажке: ул. Барнова, 12.

Тогда была жива мама Отара Иоселиани и отец, на которого он стал теперь – в моем воспоминании – невероятно похож. Отцу было за восемьдесят, но он чуть ли не каждый день спускался на площадь по крутой Барнова, чтобы поговорить с такими же, как он, стариками-друзьями о футболе. А маленькая дочка Нана вставала ночью пописать, шла по темной, запутанной квартире и осторожно говорила «мяу… мяу…», чтобы напугать мышей, которых боялась больше, чем они ее.

Тогда дверь мне – с чемоданом – открыла Рита, ее мама, жена Отара, говорившая уже с легким грузинским акцентом, хотя до того, как встретиться с Отаром на факультете МГУ, жила в Сибири. Она сообщила мне, что Отар в городе вместе со своим другом и актером Гоги Харабадзе, и если я пойду не спеша по проспекту Плеханова, то я их наверняка встречу где-нибудь возле пива. Что я и сделал.

И началась фантасмагория, в вихре которой два заведующих отделами ЦК компартии Грузии вселяли меня ночью в гостиницу «Тбилиси», утверждая, что я второй секретарь ЦК ЛКСМ Молдавии. Но это было только начало. Вихрь забрасывал нас то в Гори, то на Мцхету к великому цветоводу Мамулашвили, о котором Отар снял кино, то в мастерскую художника Авто Варази, играющего Пиросмани в картине нашего друга Георгия Шенгелая, то на студию «Грузия-фильм», где сам Отар, между прочим – параллельно с вихрем, – монтировал «Листопад».

И от всего этого как ключевая фраза навсегда осталась сентенция Отара, которую он, подняв вверх указательный палец, произнес рано утром в хашной, несколько раз заставляя официанта менять сорт и цвет чачи:

– Человек с похмелья должен быть капризен, мамочка моя!

1993 год, осень.

Отправляюсь членом жюри на фестиваль «Золотой орел» в Тбилиси. В жюри – Нея Зоркая, Ганс Шлегель… Председатель – Леван Закарейшвили, долго снимавший и снявший замечательную картину «Тбилиси-Тбилиси». Мы познакомимся и станем друзьями. В 2006-м он предлагал мне писать для него сценарий. Я уж совсем было собрался в Тбилиси в сентябре. Но в августе он умер. Ему было всего пятьдесят три года.

Домодедово. Никак не можем вылететь. Пока мы большой компанией слоняемся по аэропорту и пьем коньяк с Эльдаром Шенгелая, чартерный самолет, который должен прибыть за нами, занимается другим делом. В тот день все самолеты из Тбилиси были сняты со своих рейсов и улетели с добровольцами в Сухуми. Оттуда они возвращались с беженцами, с ранеными и мертвыми.

Но самолет в конце концов все же прилетает. В Тбилиси на летном поле автоматчики. У выхода из аэропорта прелестные улыбающиеся фестивальные девушки, как стайка антилоп, окружают нас. Везут в гостиницу «Метехи» – над Авлабаром.

Монтаж: стою у Дома кино и смотрю, как идут по Руставели черные матери: несостоявшийся поход грузинских женщин – грузинских плакальщиц – в Сухуми.

Монтаж: тягостная ночь в гостинице перед отлетом. Одиночные выстрелы где-то за Авлабаром («Всю ночь зурна звенит за Авлабаром…») и всплеск женских рыдающих голосов. Сегодня сдан Сухуми.

Монтаж: мы уже в Москве. Четвертое октября 93-го. Ночь с Ириной и Сашей Филиппенко у Моссовета. На обратном пути – ему на Бронную, нам на Плющиху – на Никитском бульваре у ТАСС над нашими головами перестрелка снайперов.

На этом знакомство со снайперами не заканчивается. Следующей ночью выхожу гулять со своим маленьким и любопытным французским бульдогом по имени Гек, а по собачьему паспорту – Гекльбери Финн. Из темноты двора, возникнув как будто из ничего, из сути и плоти событий, на меня идет человек в пятнистой куртке, в руке у него автомат. Деваться мне некуда, собака не защитит, тянется на поводке с ним поцеловаться. Пятнистый говорит взволнованно:

– Мужик! Что с Руцким?

Утром узнаем, что из соседнего «круглого» дома, возвышающегося над Москвой-рекой напротив Киевского вокзала и, в общем, недалеко от Белого дома, сняли снайпера. Наверняка это и был мой ночной пятнистый знакомый.

Спасибо ему. Да, спасибо снайперу и спасибо женщинам на Руставели. Я их всех видел, и это значит, что я здесь был, здесь и в это время. Мое время.

«Предположение, будто политика всегда покрывает жизнь, – недоказанная натяжка публицистов. Но в годы вековых потрясений это – истина». Борис Пастернак.

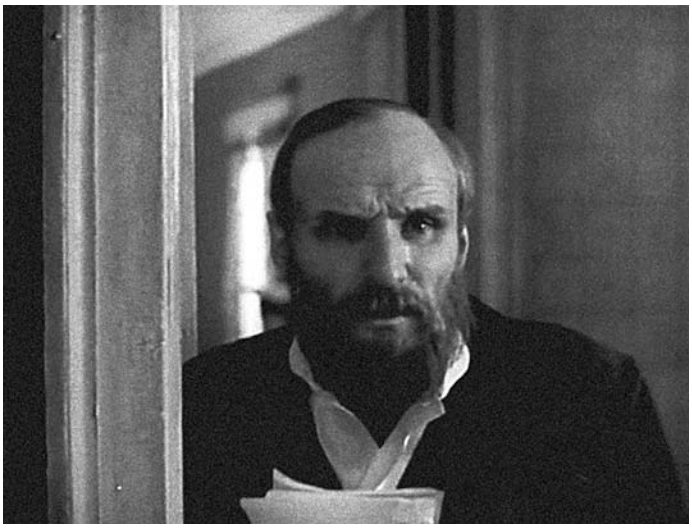
В Абхазии последний раз я был тогда, когда она еще была Грузией. В които веки выбрались с Ириной – в первый и последний раз – в Пицунду, в наш Дом творчества, намеренно не в сезон – в апреле. Кстати, говорят, что потом – во время войны – в нашем Доме был штаб Басаева. Вполне возможно.

Но тогда, в апреле 1986 года, до этой войны было еще далеко. Кинематографистов почти не было. Дом был заселен шахтерами и почему-то журналистами районных газет из Дагестана, спустившимися с гор.

Шахтеры необычайно оживились, когда в Доме неожиданно – для меня – появился Сережа Параджанов. Один за одним шахтеры и шахтерки повалили к нему за автографами. Сережа, уж на что был неколебимо убежден, что он гений всех времен и народов, и то был немножко удивлен этим энтузиазмом любви и почитания. Но подпись ставил на всем, что протягивали. Подпись была неразборчива, и шахтеры, возможно, так и не узнали, что он не актер Волонтир, чья известность после «Цыгана», конечно, легко побивала Параджанова.

Вот в чем вся фишка: жизнь интересна всегда, даже если она чудовищна. Особенно у нас, где по углам до поры до времени дремлют жареные петухи.

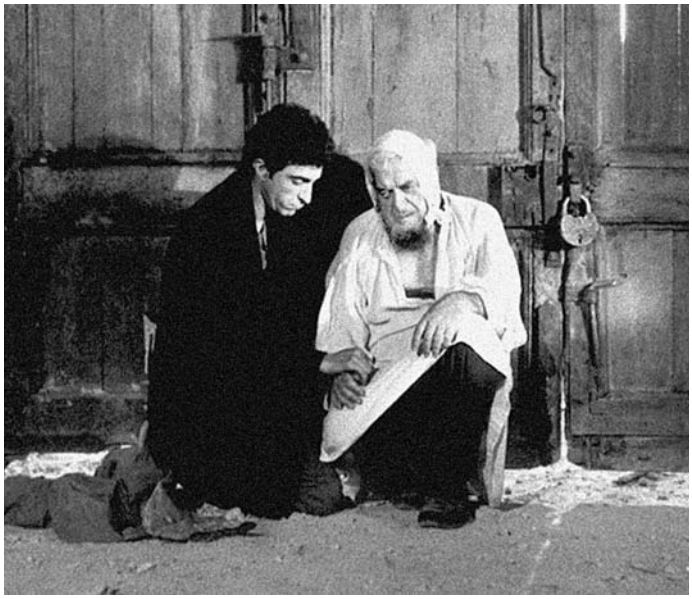
26 апреля известие о взрыве в Чернобыле прошло в Доме почти незамеченным. Ведь и вся наша жизнь происходит, в сущности, на фоне



1

2

1. «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского», режиссер Александр Зархи
2. «Миссия в Кабуле», режиссер Леонид Квинихидзе
3. «Закат», режиссер Александр Зельдович

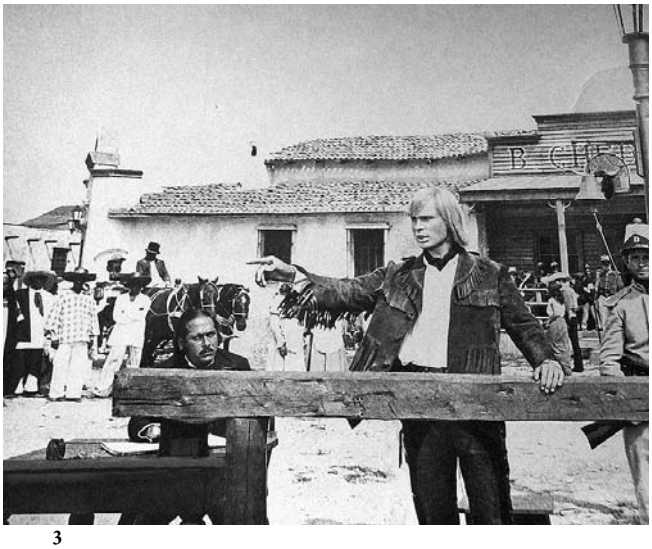


3

1

1. «Сломанная подкова», режиссер Семен Аранович
2. Сериал «Бесы», режиссеры Валерий Ахадов, Геннадий Карюк
3. «Всадник без головы», режиссер Владимир Вайншток
4. «Детская площадка», режиссер Светлана Проскурина

2



3

4

взрывов, их ядовитых дыханий и роковых отблесков. И только некий довольно странный и подозрительно доброжелательный господин, доктор каких-то загадочных наук, по его намекам очень секретных, сказал мне за завтраком:

– Запомните этот день. Он изменит наш мир.

«Осторожно, двери закрываются. Следующая остановка – Апокалипсис!»

Апокалипсис шагает по планете!

Первой почувствует приближение финала апокалипсиса, конечно, природа. Оскудеют моря и океаны, слой за слоем станет обнажаться земля, возвращаясь к своему прошлому, поднимутся старинные города и могильники. Всплывет на одном полюсе Атлантида, а на другом – Китеж-град…

Вперед, вперед под пиратским черным парусом навстречу апокалипсису. Судьи Страшного Суда уже затребовали из архивов все дела капитанов, матросов, пленников и рабов. Адвокаты и прокуроры на заседания Суда допущены не будут, они сами проходят по делу как обвиняемые.

Красота спасет мир? От чего? Когда? Почему до сих пор не спасает? Чего она ждет? Бесповоротного безобразия? В момент Страшного Суда принести Богу «Дон Кихота»? Оправдать мир в глазах Бога? Это невозможно. Страшный Суд не предусматривает ни оправдательного приговора, ни условного срока.

«Но самое страшное, если апокалипсис не наступит, а будет это вечное свинство». Владимир Мартынов, композитор.

А в 2009 году Давид Маркиш, тоже фанатик Грузии, только с бóльшим стажем, чем я, делает мне восхитительное предложение – мастер-класс на международном фестивале поэтов, пишущих по-русски, который проводится уже не первый год в Грузии, на этот раз в Григолети. Тема – поэтическое кино. А я если что и ненавижу всей душой, то это так называемое поэтическое кино. И поэтому я с радостью соглашаюсь. Потом, уже под небом Григолети, на вольном воздухе, утром, я буду что-то невнятно и с наигранным вдохновением рассказывать по этому поводу небольшому собранию поэтов и поэтесс. Поэты заметно мечтают опохмелиться, не исключаю из их числа и мечтающих поэтесс. Я, хоть и не поэт, тоже хочу опохмелиться не меньше ихнего. А рядом море, буйволы, повадившиеся приходить на пляж, стоят в воде и задумчиво смотрят в туманную даль. Собственно, это – все вместе – включая тихий плеск прибоя, крик осла и скрип стволов под ветром, – и есть кино. Истинно поэтическое по-своему. Но как это объяснить поэтам?

День рождения, Иришин и мой. Едем кутить в Батуми. Ресторан у воды. Нищие дети, толкущиеся в грязной портовой воде. Катера береговой

охраны, так и оставшиеся на рейде после русского десанта. Русский пьяный и хриплый бомж. Темнота как занавес. Огромный танкер на рейде, вдруг окутавшийся светом и так же вдруг погасший. Старуха цветочница с ромашками.

Компания за столом такая: Давид Маркиш, славный Алик Дарчиашвили, поэт и неудержимый фантазер в области бизнеса со своей будущей женой Майей, Игорь Мусалимов, симпатичный посол Казахстана в Грузии, и его жена Карла. И Нико Гомелаури, поэт, певец, актер, с женой Ниной.

Запись, сделанная в Григолети. Как же точно у Бунина: «Цветет гранатовое дерево – тугой бокальчик из красно-розового воска, откуда кудрявится розовая бумажка…» А всего лишь несколько дней назад я сидел утром в Тбилиси после дождя на веранде в квартире Нико Гомелаури и его жены Нины и крутил в руках точь-в-точь такой же липкий бокальчик.

Мы прилетели с Иришей накануне и сразу же с аэродрома поехали к друзьям Давида и Наташи Маркиш, близкими именуемой Тузик, в район Ваке на улицу Абашидзе, бывшая Барнова. Как тут не вспомнить, что это и бывшая улица Отара Иоселиани, куда я пришел с чемоданом в 67-м незабвенном году?

Нико и Нина стали нашими друзьями. С Ниной дружба до сих пор. А вот с Нико она была недолгой. В апреле 2010-го он умер, оплакиваемый всей Грузией. Все знали – и он, – как он болен. Знали, как он борется с болезнью, и молились за него…

Рассказ Нины.

– Друзья Нико пошли смотреть место для него в Пантеоне в Дидуме. Договаривались с могильщиком, как обычно в таких случаях. Он сказал: «Я своими руками его в землю не положу. Не осыплю землей его глаза...» Друзья были растроганы и протянули ему в два раза больше денег, чем следовало. Тот сказал: «Вы что? Я серьезно! Я правда этого не сделаю, поищите другого». И ушел.

Когда в том же году я сочинял сценарий и закадровый текст для документального кино, которое стало называться «Нико. Аплодисменты», обратил внимание на некую связь его судьбы с Отаром Иоселиани. Родился Нико в том году, когда Отар закончил свой фильм «Жил певчий дрозд». Много позже, в 2010 году, Отар заканчивал работу над новым фильмом «Шантрапа». И потому последние слова закадрового текста получились такими: «И в этом же году в Тбилиси умолк певчий дрозд…»

Есть такая благословенная и проклятая – высокая – порода поэтов. Думаю, Франсуа Вийон ее родоначальник. Им быт – обуза; дорога, улица – дом; небо – крыша. Они пьют, чтобы петь, и поют, чтобы пить. Бог им прощает все, потому что любит слушать их голоса и считает их своими

личными ангелами. Они хорошо начинают и рано заканчивают. Повезло мне – я знал Шпаликова, Высоцкого, Гомелаури…

Стихотворение Нико Гомелаури, написанное по-русски:

Меня покинул Дух, кровь хлынула из носа,
Но повторяю вслух: все ерунда, прорвемся.
Меня покинул сон, бессонница несносна.
Печаль гоню я вон, кричу во тьму
– Прорвемся!

Запись 2014-го, январь. Возглавии церквей в Тбилиси похожи на хорошо очиненные карандаши. Что пишется ими сейчас на небе? Прорвемся или нет?

Утром встал, пошел и купил в пекарне на углу теплый пури…

Над Курою есть духаны,
Где вино и милый плов.
И духанщик там румяный
Подает гостям стаканы…
Осип Мандельштам

Над Курой есть мой балкон, и я подаю себе пури, сыр, джонджоли, бадриджани и вино «Ркацители» тяжелого желтого цвета. А внизу у подъема к храму цыганка с чужим ребенком на руках клянчит милостыню у пожилого толстого туриста в шортах. И одинокий колокол за окном.

Тост. За январское солнце в Тбилиси, за подъемы и спуски, за взгляд и дыхание, за лица и голоса. За всё – готов платить не считая. А когда не будет чем платить? Даром не дадут? Заслужу – дадут. А нет? Что-нибудь придумаем!

В 1969 году – невероятный скачок вверх по карьерной лестнице. Главный редактор журнала «Спутник кинофестиваля», обслуживающего ММКФ, сделал меня одним из своих заместителей. На самом деле это значило только то, что нас с Вайнштоком на целых восемь лет и пять картин объединила «творческая близость».

Конечно, меня тяготило это, конечно, я стеснялся этого соавторства и догадывался о насмешках за спиной. Но меня поддерживало отношение ко мне дорогих для меня людей – Фрижы Гукасян, Авербаха, Фрида и Дунского, Гребнева. Конечно, к концу «близости» я был уже совершенно самостоятелен и у меня уже было «свое» – Первое объединение «Ленфильма». Им – вопреки всему – руководила Фрижа Гукасян, а мы все сбивались вокруг нее и, между прочим, делали неплохое кино.

Конечно, что греха таить, удерживала меня еще и инерция, и возможность таскать каштаны из огня чужими руками. Если считать «огнем» Госкино СССР. Да и перед Вайнштоком, уже к тому времени больным и слабым, было как-то неловко. Потому что, повторяю, я благодарен ему несмотря ни на что. Однако, когда возможность наконец соскочить представилась, я все-таки соскочил. Прямиком к Илье Авербаху. Но эта история еще впереди…

А пока что декабрь 67-го, лечу в Симферополь, а оттуда в Ялту, в Дом творчества Литфонда по путевке, организованной Вайнштоком. У меня с собой обернутая мамой в одеяло канцелярская пишущая машинка «Континенталь», та самая, на которой мама печатала еще в Ереване. И превращенные ножницами в лапшу выписки из десяти томов писем Достоевского – потом все это будет клеиться на столе и станет макетом. Еще не придумав сценарий, я уже точно знал: говорить Достоевский будет только своими словами.

Как я был легкомыслен и самонадеян, когда писал «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». И первый, так и не пропущенный отделом культуры ЦК партии вариант, и во второй раз – через десять лет, уже для Александра Григорьевича Зархи. Если бы я сейчас писал этот сценарий, я бы начал его, пожалуй, с того, как Сниткина ночью вскакивает с кровати и молится накануне первого прихода к неизвестному ей и страшному Достоевскому.

Два великих актера могли сыграть Достоевского в моем сценарии. Шукшин и Борисов. Шукшин пробовался, есть его фотография в гриме. Олег уже начинал сниматься, но потом вышел скандал, и он отказался от роли. До этого мы с ним долго обсуждали Достоевского, он его чувствовал.

«Достоевский снова открыл, после антиномий апостола Павла, спасительность падения и благословенность греха, не какого-нибудь под грех, по людскому осуждению, поступка, а всамделишного греха и подлинного падения». От. Павел Флоренский.

По прошествии лет, прилетев из Тбилиси, еду на поезде в Старую Руссу «собирать материал» для сценария «Городок». Договор на него заключен с Первым объединением «Ленфильма» и подписан Голутвой, новым главным редактором. В прошлом году была поездка в Новгород и Старую Руссу от Союза в компании братьев-сценаристов Приёмыхова, Залотухи и Миндадзе и под водительством Риты Сендерович. Тогда же услышал рассказ об основателе Музея Достоевского – очарованном энтузиасте, странном человеке Г.И.Смирнове, умершем не так давно.

Тогда же и родилась идея – некоторым образом рифмующаяся с сочинениями любимого Лескова – написать о новом русском праведнике,

ленинградском интеллигенте, битом и тертом, воевавшим, сидевшим. Ныне он пытается просветить народ и, конечно, считается юродивым. Русский праведник на фоне провинции как символа народного существования. Время, как мне казалось в 86-м году, было подходящее для такого героя. Оно тогда – как в глубокую воду входить шаг за шагом – подступало к горлу и понемногу захватывало дух – время 90-х…

Смирнов лежит на кладбище рядом с от. Румянцевым, у которого в первые два года жил Достоевский. Сломанный железный крест. А женщина, бывшая вроде бы прототипом Грушеньки, умерла тоже в 19-м году, как Сниткина и как Суслова. Могила ее буйно заросла бурьяном.

Гостиница. Горничная, смущенная, видимо, моей фамилией, поинтересовалась, не из Петрозаводска ли я, у нее там родственники.

Парк в центре. Вместе с пухом летающая в жарком воздухе магнитофонная музыка. Рядом со мной на скамейку опускается гражданин Старой Руссы эпохи лигачевской борьбы с алкоголем. У него в авоське четыре полных химически-зеленой жидкости флакона по двести граммов.

– Огуречную воду достал, – с усталым удовлетворением сообщает он мне. – Там вообще убийство было.

К Троице, видимо. Троица ведь 22 июня, надо же на стол что-то поставить.

«Набережная Достоевского». Молодая женщина в красной косынке, упираясь коленями в мокрые скользкие мостки и сияя голыми ногами, подалась всем телом к воде, одной рукой из стороны в сторону широко полощет белье.

А столовая, где я регулярно, давясь, съедаю чудовищный гуляш, оказывается, ни больше ни меньше, бывший трактир «Столичный город», где сидели «русские мальчики» – братья Карамазовы и где Иван рассказал Алеше «Легенду о Великом инквизиторе». Столовая расположена на углу улицы Энгельса и улицы Кириллова. Тоже довольно знаменательно.

Пожилая квадратная раздатчица говорит с покровительственным вздохом суетящейся грязно-белой посудомойке с изуродованным стянутой к подбородку кожей маленьким безумным лицом:

– Ах ты, мадонна.

Заходил, конечно, и в Музей Достоевского. Люди все хорошие, наследники Смирнова, тоже энтузиасты на бедной зарплате. А на стене – в рамочке: «Коллектив дома-музея Ф.М.Достоевского продолжает борьбу за звание коллектива коммунистического труда».

Тогда я и не предполагал, что когда-нибудь буду писать сценарий для телесериала «Бесы», как-то странно и малозаметно допущенного для показа на канале «Столичный» в 2008 году. Однако думал о романе часто.

И всякий раз приходил в мыслях к одной и той же идее. Роковая, позорная для властелина, непоправимая ошибка Николая I – казнь декабристов тоже поспособствовала появлению Нечаева и всей последующей бесовщины.

Чаяния добра и победы его над злом иногда так же безжалостны, как и само зло.

И все же… Гении, хоть они и смертны, наделены жизнью вечной. Потому их творчество может быть как угодно трагично и апокалиптично, но при этом заключать в себе оптимизм в высшем его смысле. Неся в себе интуитивное ощущение вечной жизни, они несут в себе и знание о неизбежности возмездия, справедливости и воздаяния. Гений как будто уже побывал на Страшном Суде и убедился, что отерта будет каждая слеза с очей.

Я придумал каждую новую серию начинать романсом на пушкинские слова и попросил композитора картины Юрия Красавина, справедливо рекомендованного Лёней Десятниковым, такой романс написать.

Бесконечны, безобразны
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны
Будто листья в ноябре…

Кому-нибудь приходило в голову? Представить себе всех «бесов» на других местах, если бы Верховенский «победил» и стал «властелином России». Всех. И Шигалева, и Лямшина, и Виргинского. Петруша, например, уничтожил бы Ставрогина через неделю после победы.

Если бы я делал «Бесов» для другого кино – по-другому, – я, может быть, написал бы сон Петруши Верховенского о будущей России под его началом. С натуры.

Черновик «Бесов»: «Так, например, входит Нечаев. Тут и какое лицо… и говорили, будто бы он с бородавкой – но никакой бородавки, а если, говорят, его просмотрел полицейский агент на границе, то немудрено – особенно, если он так ловко умел костюмироваться…»

Нечаев – позже Петруша Верховенский. Бородавка… граница… полицейский агент… «костюмирование»… Что-то чрезвычайно знакомое? Да это же «Борис Годунов»! А ведь и Лебядкина про Гришку Отрепьева кричит. И Петруша Ставрогину самозванство предлагает. Да еще и у Достоевского замысел был неосуществленный – «Борис Годунов».

«…Настоящий писатель – не корова, которая пережевывает травяную жвачку повседневности, а тигр, пожирающий и корову, и то, что она поглотила!» Достоевский.

Когда я со страхом принимался за сценарий экранизации, я – вовсе не первый – думал, что Достоевский «переварил» своим тигриным желудком роман «Отцы и дети». Но думаю, что связь между Тургеневым и Достоевским гораздо более серьезна, чем кажется, чем казалось самому Достоевскому. Во всяком случае, эта возбужденность «лирического героя» у Тургенева, происходящая от неожиданностей, странностей жизни и людей, высказывающаяся постоянно и во всем, даже в языке – не в том пресловутом «тургеневском языке», а в том нервном и ироническом токе слов, каким он – вдруг – пользовался в рассказах и повестях, – эта «возбужденность», конечно, тоже была «переварена» – вольно или невольно.

Есть книги «Мертвые души», скажем, или «Пиковая дама», которые как бы уже воплощены в зримом и окончательном действии. Никакое насильственное продление и расширение существования героев и образов ничего не прибавит, а только убавит. Достоевский человеческую жизнь понимал как приключение. И как катастрофу. Поэтому именно в «Бесах» – впрочем, и в других его романах – сюжет настолько разработан и пластичен, что как будто сам себя предлагает для экрана.

Ужасно было, когда я в монтажной собственными руками выкидывал кровавые куски отснятого кино – куски сюжета, куски Достоевского. По милости продюсера нужно было из двенадцати серий сделать восемь. Вот и получилось то, что получилось. Хотя хороша пара – Юра Колокольников и Женя Стычкин – Ставрогин и Петруша Верховенский и замечательна Ирина Купченко – Варвара Петровна.

Поездка в Старую Руссу, хоть «Городок» так и не превратился в кино, все-таки даром не прошла. Все становится опытом. Ошибки в первую очередь. И в том, что сценарий не был поставлен, виню прежде всего себя. Слишком уж откровенно, слишком взволнованно захотел выразить все, что переживалось и думалось тогда – в преддверии и предчувствии 90-х.

Ох, кабы знать каждый раз, что будет в будущем…

Промозглым сумеречным днем, какие бывают зимой в Эльсиноре, подросток в полупальто с большими лацканами остановился на углу улицы. Здесь стоял жуковатый «нерусский» старик с деревянным ящиком на груди. На передней стенке ящика была наклеена выцветшая картинка с изображением Венеции, на ящике сидела мрачная морская свинка. Она достала рыльцем билетик. Подросток развернул его. «В этом, 53-м, году вас ждет большое и неожиданное счастье в личной жизни...»

В гостинице Сашка уходил в умывальню, запирал дверь и, глядя на себя в зеркало, шептал на разные лады: «Мама! Он изменяет тебе! Мама, он изменяет…» Репетировал. И совсем уж было собрался с духом, но мама разбила его чашку с розочками и горько плакала.

В жизни эта чашка действительно была – «бульонная чашка», но я пил из нее и молоко, и чай. И только, когда болел, мама давала мне в ней бульон, и это мне очень нравилось. Ее подарил Михаил Семенович Гус, большой знаток немецкой жизни. Он привез чашку в 46-м году из Нюрнберга, где был на Процессе. В 1938 году отец написал с ним пьесу «Ключи Берлина» о войне с Фридрихом. Из-за пакта Риббентропа – Молотова пьеса не была поставлена.

Мама никогда ничего не жалела. Но она знала, как Сашка любит эту чашку. Еще совсем маленьким он придумал, что в ней его душа. И вот теперь она разбилась. Возможно, это был знак – предостережение. Промолчи, козленочек, не ступай на эту дорожку, сверни, целее будешь…

Братец Иванушка – прообраз подростка, блуждающего в лесу, где на каждом шагу обманные, коварные копытца, да и не только козьи. Хорошо еще, если рядом окажется сестрица Аленушка. А если ее нет? Если он один-одинешенек?

Сразу же за неприступными стенами Эльсинора – с одной стороны лес, полный чудищ, и снежное поле – с другой. Что страшнее? Оставаться в Эльсиноре? Нет уж, все равно – прочь!

Одиночество – школа души. Через все пройти, как через лес, полный чудищ, – через все искушения, насмешки, обман, предательства…

Но как выбраться за ворота? Обмануть бесенят? Обмануть стражников? Греются – бородатые, грубые, в броне – у костра, жрут, чавкая, рыгают, пьют, гогочут:

– Эй, братва! Не перепутать бы вино с оцетом!

Вроде не видят, зенки-то залили. Ан мимо не пройдешь, постоянно на чеку, уроды. Мечешься, мечешься по городу, ищешь лазейку, шепча себе перемешанные со слезами слова. А тут как раз иностранные послы с почетом въезжают в Западные ворота на верблюдах с богатыми дарами. Шмыгнуть мимо них? Не тут-то было, сразу же окажешься в 6-м отделении милиции, что на Гоголевском бульваре. А тут и бесенята с крылышками на босых ногах – шасть из тьмы переулка.

И вот ведь как – скажи вдруг босоногий преследователь с рожками хотя б одно только доброе словцо, бросишься к нему, как к родному, на грудь.

– Ату его! Улю-лю!

Один, один…

«Как рождению мысли предшествуют сомнения, так рождению личности предшествует отчаяние». Кьеркегор.

В конце февраля 53-го года сосед напротив через коридор, муж Зои, подполковник Владимир Степанович наконец-то получил долгожданного

полковника. Как-то раньше Зоя, пеленая приветливо агукающую Сашке девочку, говорила ему:

– Я тебе одну тайну открою. Когда Вова будет полковником, ему дадут каракулевую папаху и я сделаю себе шапочку.

Из разных комнат снесли стулья, стаканы и вилки. Все поначалу дружили – офицеры, актеры, цирковые, – целовались, пели, обжимались в темных закутках коридора. Но к Тане Борис не подходил. Клоун – маленький, толстый, чудовищно сильный человек с безбородым розовым и гладким лицом – бегал с бутафорской гирей за своей высокой, худой женой, акробаткой-каучук. Борис его унимал, обнимая. Клоун отпихивал его с криком:

– Отойди! Замучили евреи!

– Я еврей? Я замучил? – оскорбился Борис и вырвал у него гирю.

Виновник торжества, прошедший всю войну, приказывавший разведчикам, которые ходили с ним в тыл к немцам, отрезать головы погибшим товарищам, чтобы начальство могло удостовериться, что они действительно погибли, а не попали в плен, напился ужасно. Сашка, столкнувшись с ним, в майке и папахе шатающимся от стены к стене по коридору, увидел, как два темных маленьких кожистых дьявола – вырвались – из него, шипя и фукая, как петарды при взрыве, и, осветив коридор красным пышущим светом, по двум раскаленным трассам унеслись…

Глубокой ночью вдруг кто-то из коридора ударом ноги выбил белую двустворчатую большую дверь, ворвался в их комнату и поднял над головой тяжелый стул – кого он хотел ударить в пьяном безумии? Борис мгновенно вскочил с кровати и вышиб его из номера кулаком, стул с грохотом упал из его рук. Сашка, в каком-то полузабытьи тоже встал с кровати, поднял с пола стул. Утром Борис долго – под это дело – пил и всем заходящим каждый раз с начала рассказывал и показывал эту историю. Кто был тот человек, лица которого так и не видели, почему он ворвался, с кем перепутал, перепутал ли… – все осталось тайной. Человек был огромный, как великан, или показалось со сна? И стул Сашка поднимал вроде бы во сне. Поднял, сразу же лег в свою кровать и снова заснул. Это тоже было потом предметом обсуждения и шуток – под утреннее вино…

Написал и подумал: а если ночной гость и был тот дьявол, вырвавшийся из новоиспеченного полковника и увеличившийся до огромных размеров?

Тем же утром Владимир Степанович в умывальне пил и не мог напиться ледяной водой из-под крана. Сашка с зубной щеткой и порошком ждал своей очереди. Полковник, со стоном отрываясь на мгновение от крана:

– Сашка, смотри у меня! Никогда не пей! Убью!

Сашка шел из умывальни. Коридор был полон солнца. Зоя – светящаяся – прозрачная – со светящимся ребенком на руках – купать девочку. Проходя мимо него, негромко:

– Пожалуйста, не ходи больше туда, когда я в ванной.

Так, ничего себе… Значит, все это время она…

В номере – дверь уже укрепили на петлях – Борис, поставив ногу на Сашкину кровать, стриг ногти. Желтоватые твердые серпики, как бумеранги, со свистом летали по номеру. Мама стояла в углу у керогаза.

И он понял, что больше не может так жить.

– Мама!

Сашка был совершенно уверен в эту минуту, что мама будет благодарна ему, когда он откроет ей всю правду.

Я бы так сделал?

Непонятно кем и когда внушенное – никого не выдавать. Даже если надо. Правда, до самых страшных испытаний дело, по счастью, не доходило.

Впрочем, Сашка – не я.

Как я там написал в начале этой части? «Страшный, от Рождества Христова 1953 год…» Для Сашки. А для меня?

Смерть Сталина и все последующее выводило нас в какое-то новое пространство мысли и чувства. Отношения к поэзии, как ни странно. Отношений между людьми, наконец. Отношения к власти, прошлому, к революции.

Это было время, когда прозревали не только слепые.

Символически это год рождения меня как человека, того самого, кем я пытаюсь оставаться до сих пор. И – знаю – для части моих сверстников тоже.

От этого перекинут мост в пятнадцать лет. 68-й. Танки в Чехословакии. В тринадцать, конечно, все острее и грандиознее, чем в двадцать восемь, но и это событие тоже казалось роковым. Впрочем, сколько впереди еще так или иначе похожих «роковых» насчитала наша История, в которую мы имели удовольствие попасть, как кур в ощип.

«Миф есть личностное бытие, данное исторически». Лосев. «Диалектика мифа».

«Достоевский» не прошел через ЦК. И тогда хитрый Вайнштok придумал зайти с другого фланга. Там, где цензура была настроена вполне благодушно. Он решил тряхнуть стариной, то есть собственной режиссурой, в которой были знаменитые «Дети капитана Гранта» с музыкой Дунаевского и «Остров сокровищ» с песней Никиты Богословского «Если ранили друга…». В связи с чем он – в том же 68-м – усадил меня за экранизацию «Всадника без головы».

Майна Рида я не любил в детстве, он казался скучным рядом с Дюма. И сейчас я тосковал над романом. Еще и Вайншток стоял над душой, рвущейся из Болшева в Москву на просторы вольной жизни – к веселым друзьям, Вале Туру и Юре Хорикову.

«Пашенька, Пашенька… – нашептывал Вайншток, бдительно – да не совсем! – охранявший меня от них. – Герой обязательно должен быть настроен революционно по отношению к плантаторам. Он обязательно должен быть другом индейцев».

Романтический персонаж, мустангер Морис Джеральд? Ну ладно еще друг индейцев, куда ни шло, но революционер? Дудки! И тут в моем номере начинался, как говорил Остап Бендер, «бой при пирамидах». Вайншток, становившийся красным, колобком выкатывался в коридор, за обедом мы не разговаривали, на послеобеденной прогулке он жаловался на меня Юткевичу и Райзману. И вечером, встретив меня в коридоре, Сергей Иосифович говорил примерно так: «Паша, вы бы помягче с Володей, он очень переживает. Все-таки у него больное сердце. А все из-за чего? Он хочет, чтобы герой был революционером? Что вам жалко, что ли?» Ну, в общем, если разобраться, мне было «не жалко». Когда же через несколько лет картина выйдет на экран и на нее повалит народ – в количестве 70-ти миллионов зрителей! – то девочки, млеющие в зале и в темноте обнимающие друг друга, как будто они обнимают красавца Видова, и не заметят в своем кумире ничегошеньки революционного.

А я как-то раз услышу по «Голосу Америки», что фильм, каким-то образом проникший на американское телевидение, прозвали там «водка-вестерном». В отличие от «спагетти-вестерна» Серджо Леоне.

Но был и еще один сильный соблазн, когда я писал «Всадника…». Вайншток, великий стратег и тактик, разработал многоходовую комбинацию, в результате которой руководителем делегации советских кинематографистов на фестивале в югославском городе Пула вместо Бориса Владимировича Павленка, председателя Госкино Белоруссии, становился Владимир Евтихианович Баскаков, первый заместитель председателя Госкино СССР. Павленка, натурально, это не обрадовало. Но остановить Вайнштока, идущего к цели, хоть он и не Кобзон, было так же непросто, как тех бизонов, от которых Видов – Джеральд спасает Луизу – Савельеву.

В умелых руках Вайнштока обычная поездка обычной делегации превращалась в роскошный увеселительный месячный вояж по Югославии двух семей, Баскакова и его, с женами и детьми. На двух «Мерседесах» и по морю. Но жена и дочка Баскакова, чтобы не ставить замминистра в неловкое положение, были как бы при Вайнштоке. При нем же был и я. Впрочем, меня Вайншток недрогнувшей рукой сделал членом делегации. Законные делегаты в справедливом недоумении косились на молодого человека, не члена Союза, не имевшего еще ни одного поставленного фильма.

Единственное, что как-то могло примирить их с моим появлением в их рядах, так это то, что я был вроде бы участником переговоров

с белградской студией «Авала-фильм» о совместном производстве фильма «Всадник без головы», одним из сценаристов коего я являлся.

И Баскаков, и Павленок, который быстренько из руководителя превратился в зама, конечно же, прекрасно знали, кто стоит за всем этим. Друг Вайнштока, через год ставший начальником 5-го – «идеологического» – управления КГБ Филипп Денисович Бобков. Вблизи я его видел однажды. Зашел к Вайнштоку в аэропортовскую квартиру по какому-то короткому делу. Владимир Петрович представил меня высокому человеку: «А это наш молодой сценарист». Вот это «наш» мне сразу не понравилось. Бобков, удерживая мою руку в своей большой, спросил у Вайнштока, кивнув на меня: «А он знает, что я Дубельт?» И это уже мне понравилось больше.

Выездной документ я получал замечательным образом.

Тогда для поездок в Югославию и Венгрию выдавали такую серую книжечку, что-то вроде удостоверения, отличающуюся и от обычного красного – «капиталистического» – загранпаспорта, и от ксивы для стран соцлагеря. Югославия же и даже Венгрия были по тем меркам как бы ни два ни полтора, или, как написано у Гоголя, «ни в городе Богдане, ни в селе Селифане».

Мы с Вайнштоком встретились у «Детского мира», напротив Лубянки, где я должен был отдать ему свой советский паспорт. Когда я достал его из кармана, Вайншток на мгновение застыл. «Что это?» – спросил он тихо, с ужасом. Паспорт мой не имел задней корочки и вообще на основной документ гражданина СССР был не похож…

Все последнее время, отрываясь за пишущей машинкой от создания бессмертных кинообразов мустангера Мориса Джеральда и следопыта Зеба Ступа, я мечтал об этой поездке. Мечтал в первый раз – в двадцать восемь лет – пересечь рубеж нашей необъятной родины. И вовсе не для того, чтобы ее покинуть, затерявшись на Будапештском вокзале или с поднятыми руками перешагнуть границу с Италией в районе Триеста, об этом и мыслей не было. Но лишь бы, хоть и ненадолго, глотнуть немного другого воздуха, почувствовать себя другим человеком…

Наверное, в эти секунды паузы у «Детского мира» Вайншток внутри себя прикидывал, сколько ему потребуется динаров в Югославии для подарков соответствующим чекистам в Москве, потом мрачно вздохнул, взял мой, извиняюсь, паспорт двумя пальцами, как крысу, и пошел с ним на Лубянку…

С начала августа, пока двигались на фестиваль в хорватскую Пулу из Белграда через Словению и вдоль Адриатического побережья, неумолимо приближался заключительный акт чехословацкой трагедии. Каждое утро я покупал «Политику» и «Борбу» с фотографиями Дубчека и Брежнева на первых полосах. Все было рядом и все гораздо ближе и известней, чем

в Москве. Поэтому и переживалось острее, больнее и реальнее. Но обсуждать это с «товарищами по делегации» не рекомендовалось – самому себе. Вайнштоку-то я говорил все, что думал. Он только вздыхал, понижал голос и отвечал:

– Пашенька, Пашенька, вы многого не знаете.

Фестиваль закончился, прилетели в Белград из столицы Черногории Титограда – ныне Подгорица. Вернулись в ту же самую гостиницу «Москва» рядом с рестораном «Мадера». За день до отъезда из Югославии узнаю, что в кинотеатре на горе Калемегдан идет «Бони и Клайд». В Москве этот фильм еще не видели, но слухи были. Гордо надеваю на себя новые шмотки, приобретенные в «робне куче», заваленной товарами. Направляюсь к полицейскому в белой форме и серебряной каске за советом, как доехать. У всех таких красавцев полицейских на груди таблички с названием языка, на котором к ним можно обращаться. Этот – русский. Улыбаюсь ему, уверенный, что, как всегда, получу улыбку в ответ. Но он отворачивается от меня.

Очень скоро отвернулась и студия «Авала-фильм».

Но еще до этого, с самого начала путешествия в Пулу, я попал в поле зрения Владимира Евтихиановича Баскакова.

Это был занятный человек. Филологический факультет Ленинградского университета, а это дорогого стоит. Фронт с двадцати одного года. Про него говорили, что он контужен. Так ли это или нет, но когда он впадал в гнев и начинал орать на подчиненных, то зажимал руки между коленями, чтобы сдержаться. Сам видел. С постоянно мрачного лица его не сходило выражение презрения ко всем окружающим.

Память на литературу у него была феноменальная. В пути он скучал. О литературе не с кем было поговорить. Не с Павленком же. Догадываюсь, что потому хитроумный, как три Одиссея, Вайншток и подсунул ему меня как-то за обедом. Очень скоро Баскаков понял, что я тоже кое-что читал. И теперь я должен был почаще находиться при начальнике и беседовать. Скорее, соглашаться. Суждения его были крайне категоричны и непререкаемы. Когда же я забывался и спорил, он зажимал руки между коленями…

И вот как-то раз, прогнав всех своих и Вайнштока с женой и сыном наслаждаться бассейном и баром, он повел меня в свой апартамент, сразу же по дороге начав высказываться о Лескове. Но прекратил литературный монолог, как только мы вошли в холл его огромного – по рангу – номера. Выставил на столик перед диваном литровую бутыль лучшего – дареного – виньяка и буркнул:

– Пей! Я же вижу, тебе Вайншток пить не дает. А тебе хочется.

И стал пить сам, сев рядом со мной на диван. Через час, когда в номер заглянул Павленок, руководитель делегации обнимал меня одной рукой за плечи, другой наполнял рюмки. И говорил. Смысл нового

монолога сводился к тому, какие вокруг все идиоты и какой он умный. Я с радостью соглашался.

Представляю себе эту мизансцену глазами Павленка.

– Владимир Евтихианович, – сказал он, не входя. – В пятнадцать ноль-ноль вы назначили встречу с министром кино Республики Македония.

– Слушай! Сам с ним разберись, – буркнул Баскаков. – Не видишь, я с человеком разговариваю!

Павленок послушно закрыл дверь. Ох, не раз и не два вспомнил я этот день в Пуле, когда через два года и на пятнадцать лет он стал первым заместителем председателя Госкино СССР. Вместо Баскакова.

Ах, если бы жизнь была, как американское кино: пусть неприятностей много, но конец хороший…

Итак, с Достоевским облом, с Майном Ридом пока тоже. Но Вайнштока неукротим. Новая идея! Подписание в 1919 году договора между Советской Россией и Афганистаном. Победа ленинской мирной политики! (На самом деле неистребимое стремление к Индийскому океану.) Разведка! Заговоры! Покушения! Приключения!

Материала полно. Однако допуск в центральный архив КГБ даже Вайнштока для меня не смог «пробить»…

Так вот на тему «даже Вайнштока»…

Когда этот сценарий, названный «Миссией в Кабуле», уже снимался и был частично снят в Афганистане, жена режиссера Лёни Квинихидзе балерина Наташа Макарова осталась в Лондоне. Естественно, ему закрыли выезд в Индию для съемок центрального эпизода «королевской охоты». И я – на «Ленфильме» – пошел к директору студии Илье Николаевичу Киселеву, знаменитому своими высказываниями, умолять его вместе со мной надавить на Вайнштока, чтобы он надавил на КГБ.

– Послушай! – сказал мне Киселев. – Если бы меня спросили, есть ли на свете человек, который может, стоя на куполе Исаакиевского собора, поймать за яйца пролетающего мимо орла, я сказал бы: есть такой человек! И это Володя Вайнштока! Но даже он не может отправить Лёньку в Индию!

И все же Вайнштока договорился, и меня пустили в провинциальный архив – в Ташкенте.

Каждый день утречком выходил из гостиницы и в распахнутом пальто вдоль пересохших по-зимнему арыков не спеша шел по Ташкенту, откуда отбыл из эвакуации в младенческом состоянии в 1943 году. По дороге в архив съедается шашлычок с прослойками курдючного сала на деревянных палочках, раскаленная самса, все это запивается местным пивом. Вот такой завтрак странствующего энтузиаста. Чудно!

Уличную еду люблю больше ресторанной. Даже в Сайгоне, где нас пугали смертельным исходом, не мог удержаться. А уж в городах Средней Азии и Казахстана! Уличную, базарную!

Слава азиатским базарам!

Из Фрунзе мой друг Маркиш на крыльях страсти и неги улетел в Москву готовить маму к своей очередной женитьбе, на этот раз на Кларе Юсупжановой, снимавшейся у Ларисы Шепитько в картине «Зной». Я остался один и без копейки. Вернее, копейка была, и я на нее покупал лепешку. С ней я шел между рядами и делал вид, что мне надо попробовать… Что? Все, что было выставлено, чем пах, цвел, кипел – звал базар. Иногда получалось, иногда нет. Но желудок удавалось обмануть.

В Ашхабаде, куда вместе с Сашей Миндадзе, Витей Мережко и Лёней Гуревичем приехали на пленум Союза, на базаре можно было купить всё! Ковер, верблюда, невесту. Но мне нужен был только чал, верблюжье молоко, благословенный напиток. Глотнешь – со льда – и все вчерашнее улетучивается, и ты здоров.

В Душанбе – тоже пленум. Но на этот раз с Ильей Авербахом. Он первый раз на азиатском базаре. Глаза разбегаются, и каждую секунду его обычное: «Восторг! Восторг!» А сзади плетется некто Юнус, приставленный к нам местным Союзом и ответственный за культурную программу. «Товарищ Авербах! – уныло повторяет он каждые две минуты. – По пятьдесят грамм сразу деляем, да?»

В Ташкенте мы отправились на Алайский базар вместе с Женей Рейном. Встреча с ним перед этим была неожиданной. Он был в командировке, что-то, кажется, по линии Студии научно-популярных фильмов – «Научпопа» – там он халтурил для заработка. Свидетельством нашей встречи остался его автограф: «О, что бы делал я в тоске, когда бы ты не взял Ташкент»…

Дело было уже к вечеру, базар расторговался и собирался по колхозам и домам. Мы уже наелись самсой и шашлыками, навеселились и двигались к выходу. И тут Рейн зажегшимся взором узрел одинокую русскую тетку в черном плюшевом жакете. Она продавала петуха. Вернее, хотела его сбыть во что бы то ни стало, потому что опаздывала на какой-то транспорт, а тащить назад квелого и потускневшего от усталости и безнадежности петуха ей отчаянно не хотелось.

И тут – неожиданно – стала жертвой Рейна.

– Послушай, тетка! – сказал он ей строго. – У нас есть к тебе роскошное предложение!

Простодушная крестьянка доверчиво протянула к нам сумку с петухом.

– Мы берем твоего петуха, тебе это будет стоить недорого, – продолжал Рейн, уже обуреваемый вдохновением. – Увозим его в Москву. Через год на этом же самом месте возвращаем тебе красавца. Он говорит на

английском и итальянском, дружит с Васей Аксеновым и состоит членом группкома переводчиков башкирской поэзии при Союзе писателей СССР…

Союз писателей тетку и добил окончательно. Выкрикнув что-то вроде «Ратуйте, люди добрые!», она взмыла в воздух, держась за задние ноги бьющего могучими крыльями несостоявшегося члена группкома переводчиков башкирской поэзии…

Слава базару!

В 68-м году 18 августа уехали из Белграда в Москву на поезде. С ребятами-геологами пили виньяк, дурачились. Навстречу нам по Венгрии шли товарняки с танками на платформах. Вернулся в Москву 20 августа. А 21-го приехал во Внуково встречать летевшую из Одессы Нору. Уж не помню, по какому случаю там оказалась Лариса Шепитько. Она стояла с трагическим лицом. Я спросил, что случилось.

– Ты не знаешь? Наши танки в Праге.

И вдруг поцеловались – первый и последний раз в жизни. Как будто прощались. Но прощаться, конечно, было еще рано.

В 81-м мы с Иришей, маленькой Катькой и котом Дариком жили в съемной квартире на Снайперской улице. Ночью нас разбудил междугородный звонок.

– Пашка! Пашка! – рыдая, кричала Эва Шикульская из Варшавы. – Танки! Ваши танки!

Танков там на самом деле не было, но был страх.

Не выходил на площадь, не допрашивался, не попадал в психушку…

А мог? А хотел? Все понимал, но за спиной Вайнштока сочинял про разведчицу Марину в Кабуле, про сломанную подкову в Лифляндии, про вооруженных и очень опасных в Техасе, про белый корабль в Балтийском море…

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю. ◆

Аннотации научных статей

Катерина Тарханова.
Здоровым там не место
Рецензия на фильм Лизы Джонсон «Элвис и Никсон» (США). Версия реальной встречи знаменитого певца Элвиса Пресли с президентом США Ричардом Никсоном в 1970 году. Рецензент отмечает определенную переакцентовку в оценке этого события. В центре внимания создателей фильма система проникновения в руководство и приобщения к статусности, а также отношения двух героев с приближенными к власти и влияние приближенных на принятие решений.
«Элвис и Никсон», Лиза Джонсон, переакцентовка, американская демократия, проникновение в систему

Нина Спутницкая.
Джунглиполис
Рецензия на фильм Джона Фавро «Книга джунглей» (США). Критик видит в новой свободной интерпретации книги Киплинга герметичную историю в жанре экофэнтези об утерянном рае в духе «Аватара». Художественная особенность фильма состоит в том, что, как и фильм Кэмерона, «Книга джунглей» оперирует образами игрового кино, но располагается на территории анимации: все ландшафты созданы при помощи компьютера, а герои-животные анимированы при помощи технологии motion capture.
«Книга джунглей», Джон Фавро, Киплинг, потерянный рай, экофэнтези, анимация

Лидия Кузьмина.
В безвоздушном пространстве
Рецензия на фильм Николая Лебедева «Экипаж» (Россия). Как замечает критик, отсылая к культовой картине Александра Митты, новый «Экипаж» сохраняет ее структуру, но рассказывает другую историю. При этом в новой версии, где время действия не опознается, герой как бы повисает в безвоздушном пространстве, изъятый из фильмов прошлого и еще не существующий в формате нынешнего жанра.
«Экипаж», Николай Лебедев, Александр Митта, фильм-катастрофа, романтический герой, ретро, ностальгия

Илья Бобылев.
Рождение мира из духа графики
Рецензия на фильм Натальи Рысс «Тукуман» (Россия). Обозревая программу 21-го Открытого Российского фестиваля анимации в Суздале, автор концентрируется на фильме Натальи Рысс «Тукуман» по мотивам бразильской сказки «Откуда взялась ночь». Отмечается, что методологически точным для воплощения архаической силы некоего общего начала является выбор принципа «одушевления материала». Природные, естественные свойства изобразительной техники приобретают эстетический смысл и становятся композиционно значимыми.
«Тукуман», Наталья Рысс, 21-й Открытый Российский фестиваль анимации в Суздале, одушевление материала, минимализм, динамический контраст

Андрей Плахов.
Эмоции и аналитика
Вильнюс-2016: Kino pavasaris. Критик анализирует специфику фестиваля «Киновесна» с точки зрения члена жюри, особо отмечая программу «Новая Европа – новые имена», в которой участвовали молодые режиссеры из восточноевропейских стран. Главный тренд ее кураторы определили как «кино эмоции», что оказалось привлекательным и для синефилов, и для более широкой публики. Автор статьи, подводя итоги фестиваля, делает вывод, что кинематографисты новой молодой Европы и их фильмы озабочены старыми болезнями – проблемами социального неравен-

ства, алкоголизма, психологической подавленности человека.
Kino pavasaris /«Киновесна» в Вильнюсе, молодые режиссеры, «кино эмоции», восточноевропейское кино, старые болезни, психологическая подавленность

Максим Семенов.
Освобождение от контекста
Автор статьи размышляет о мотивах бесстрастного сохранения для вечности всего, что сделано когда-либо в мировом кинематографе. На примере программы фестиваля архивного кино в Белых Столбах он исследует природу сегодняшнего восприятия самых разных произведений искусства, лишенного контекста и потому поражающего красотой подлинности, которую критик называет красотой забытых вещей. Эта красота принадлежит вечности, поэтому она всегда больше породивших ее условий, социальных, экономических, политических или религиозных систем.
«Белые Столбы»-2016, фестиваль архивного кино, архивное кино, красота подлинности, контекст, природа восприятия

Андрей Фоменко.
Аффективный концептуализм
Исследование видеоперформансов казахстанского художника Ербосына Мельдибекова. Фокусируясь на «антропологическом ландшафте» художника, автор подчеркивает, что Мельдибеков создает искусство не столько о «региональном», сколько о человеческом состоянии и при этом задействует универсальные стратегии модернизма, часто давая им неожиданную, полемически заостренную трактовку.
Ербосын Мельдибеков, видеоперформанс, аффект, модернизм, антропологический ландшафт, человеческое состояние, индексальный след

Алексей Бедеров.
Product Placement – все на продажу
Статья об истории возникновения, о самой природе понятия product placement, об эволюции и механизмах использования, о парадоксах скрытой рекламы в мировом кинематографе и ТВ, о негласных и официальных законах, работающих в этой сфере. Автор исследует также связь изменения стандартов маркетологии с изменением главных тенденций голливудского кино, пришедшего к 80-м годам XX века к слиянию искусства и коммерции.
Скрытая реклама, маркетология, механизмы, голливудское кино, законы, слияние искусства и коммерции

SUMMARY

Anton Malyshev

Crazy risks

Conversation of the Iskusstvo Kino editor-in-chief with the executive director of Cinema Fund about priorities, mechanisms, support strategies in favor of various trends in Russian cinema.

Katerina Tarkhanova

No country for the healthy

Review of Liza Johnson's ELVIS & NIXON (USA). A new version of the real meeting of Elvis Presley and President Richard Nixon in 1970. The critic marks a certain rearrangement in evaluation of this event. The filmmakers concentrate on the way of penetration into the power and participation in statusness, as well as relations of the heroes towards the confidants and associates and the latters' influence upon decision making.

ELVIS & NIXON, Liza Johnson, rearrangement, American democracy, penetration into the power

Nina Sputnitskaya

Junglepolis

Review of Jon Favreau's THE JUNGLE BOOK (USA). The critic considers a new interpretation of the Kipling's book as a sealed eco-fantasy story about lost paradise in AVATAR style. The artistic peculiarity of the picture is gained by the fact that while operating with feature film imagery, it resides on the territory of animation. All the landscapes are computer created and animal characters are animated with motion capture.

THE JUNGLE BOOK, Jon Favreau, Kipling, lost paradise, eco-fantasy, animation

Lydia Kuzmina

Free from air

Review of Nikolai Lebedev's FLIGHTCREW (Russia). Alluding at the cult film by Alexander Mitta, a new FLIGHTCREW contains its structure, but tells of another story. Anyway in the fresh nostalgic picture with unidentified time the protagonist hangs free from air out of the films of the past not yet existing in the format of contemporary genre.

FLIFGHTCREW, Nikolai Lebedev, Alexander Mitta, disaster film, romantic hero, retro, nostalgie

Ilya Bobylyov

Birth of world out of spirit of graphics

Review of Natalya Ryss' TUKUMAN (Russia). Analyzing the programme of the 21th Open Russian animation festival in Suzdal, the author focuses on Natalya Ryss' TUKUMAN based upon Brazilian fairy tale WHERE THE NIGHT CAME FROM. The principle of "animating of stuff" chosen for embodiment of archaic force is utterly appropriate. Natural qualities of fine art techniques acquire aesthetical significance and become compositionally meaningful.

TUKUMAN, Natalya Ryss, 21th Open Russian animation festival in Suzdal, animating of stuff, minimalism, dynamic contrast

Andrei Plakhov

Emotions and analysis

Vilnius-2016: Kino pavasaris. Analysis of the Festival's specifics from the point of view of the Jury member. The author pinpoints programme *New Europe – New names* with participation of the newcomers from Eastern Europe. The dominant trend of the latter the curators defined as "cinema of emotions" attractive both for cinefils and public at large. Summing up the author concludes that the new cinema bears old blasts of social inequality, alcoholism, depression.

Kino pavasaris / Cinema Spring in Vilnius, newcomers, cinema of emotions, Eastern European cinema, old blasts

Evgeny Gusyatinsky
Market's syndrome
On actual changes in principles of functioning of major international festivals.

Multivision or opera?
What will be cinema in 2050. Round table talk of experts in the province of technical progress of cinema industry and distribution.

Maxim Semyonov
Liberation from context
Reflections over motives of dispassionate conservation for eternity the legacy of the world cinema. Basing on programmes of the archival cinema festival in Belye Stolby, the author investigates nature of contemporary comprehension of objects of art out of context. Their beauty belongs to eternity since it is more than conditions which have brought them to life.
Belye Stolby-2016, archival cinema festival, context, nature of comprehension

Andrei Fomenko
Affective conceptualism
A comprehensive study of the Kazakhstani director and artist Yerbossyn Meldibekov's video-performances. Focusing on "anthropological landscape" of the artist, the author pinpoints, that he creates art not of primarily "regional", but mainly of human state, employing universal Modernist strategies often supplying them with unexpected, polemically poignant interpretation.
Yerbossyn Meldibekov, affect, video-performances, Modernism, anthropological landscape, human state, indexical imprint

Leonard Retel Helmrich
Single Shot Cinema
Director Boris Karadjev talks to the noted documentalist.

Animation: notes of the strangers
Suzdal-2016: Open Russian festival of animation. Round table talk on controversial relations of animation and contemporary art.

Alexei Bederov
Product Placement — everything for sale
On origin and nature of the notion, evolution of subliminal advertising and standards of marketing in cinema and TV. The author investigates norms and connections of changing of the standards of marketing with changing of major tendencies in Hollywood cinema, in which collision of art and commerce occurred in 80s.
Subliminal advertising, marketing, mechanisms, Hollywood cinema, collision of art and commerce

Vladimir Zabrodin
Eisenstein rendez-vousing Europe
The end of publication about European travel of Sergei Eisenstein and his crew in August – December 1929.

Pavel Finn
Memoirs' abstract
The end of the memoirs of the noted script-writer.

№4 (*апрель*) 2016

ИСКУССТВО КИНО

4

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА

Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 05.05.16. Подп. к печати 19.05.16
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага мелованная 90
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 9,75

Заказ 21291
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ

Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии

Телеканала ТНТ

Телеканала РЕН

Телеканала «Петербург – 5 канал»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэхтова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, д.иск.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

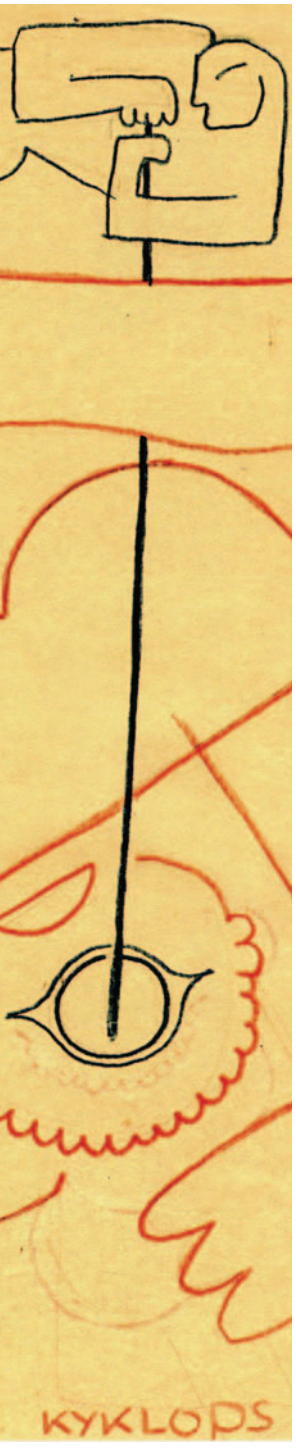
Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

16+

© Журнал «Искусство кино», 2016

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО
В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ



Материалы А.Архангельского, К.Богословской, Н.Венжер, С.Давыдова, М.Казючица, А.Левинсона, Б.Локшина, Е.Майзеля и других

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Новый класс — бюрократия

РЕПЕРТУАР

Сериал «Война и мир»

Фестиваль «Движение»

Новое польское кино

РАЗБОРЫ

Телезритель: восприятие российско-украинских отношений

Что происходит с кино на ТВ

ИМЕНА

Бакур Бакурадзе

ОПЫТ

Секреты современного кастинга: мастер-класс на фестивале «Трайбека»

ЧТЕНИЕ

Николай Буланов. Рассказы

индекс 70402